

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TU VOIS CE QUE JE VEUX DIRE ?
ILLUSTRATIONS, MÉTAPHORES ET AUTRES IMAGES QUI PARLENT

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
CLÉMENT DE GAULEJAC

JUIN 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour la qualité et l'exigence de ses lectures et pour la confiance théorique qu'elle accorde à une parole artiste, je tiens à remercier Anne Bénichou qui a accompagné ce travail depuis ses premières formulations jusqu'à sa rédaction finale. Je remercie les membres de mon jury : Dominic Hardy, Patrice Loubier et Serge Murphy qui ont accepté de lire ce travail et de l'évaluer, ainsi que Pierre Gosselin, directeur du programme de Doctorat en études et pratiques des arts qui a rendu possible une telle aventure. Je remercie également le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada pour avoir soutenu financièrement cette recherche.

Je remercie Éric de Larochellière, éditeur au Quartanier pour avoir considéré que le *Livre noir de l'art conceptuel* pouvait devenir un vrai livre et, ce faisant, m'a donné la confiance de faire les suivants. Je remercie les participant(e)s aux ateliers de sérigraphie « Diffuse et résiste » que nous avons animés avec Mathieu Jacques en 2012 et durant lesquels ont été imprimées la plupart des affiches de *L'eau tiède*. (Les autres l'ont été à l'UQAM durant une journée intitulée « l'école voit rouge », le 20 avril 2012.)

Merci à celles et ceux, à Montréal et ailleurs, dont la conversation et l'amitié ont accompagné mon cheminement artistique et théorique. J'espère qu'ils se reconnaîtront ça et là comme les lecteurs et lectrices idéales que je n'ai cessé de côtoyer pendant cette année d'écriture. Je remercie également mes amis plus anciens, ceux qui habitent les pages de *Grande École*. Une pensée chaleureuse va à Inès Champey dont l'estime et l'affection ont eu dans mon parcours une importance décisive.

Enfin, je remercie tout particulièrement Josianne Poirier pour son soutien attentif et précieux tout au long du texte qui va suivre.

AVANT-PROPOS

Cette thèse création est composée des éléments suivants :

Un texte théorique :

« Tu vois ce que je veux dire ? »

Illustrations, métaphores et autres images qui parlent.

Deux livres publiés aux éditions Le Quartanier :

Le Livre noir de l'art conceptuel (2011)

Grande École (2012)

Un corpus d'environ 250 dessins satiriques publiés sur le blogue

L'eau tiède

(<http://eau-tiede.blogspot.ca/index.html>)

entre le 12 avril 2012 et le 9 mai 2016, et pour certains distribués sous forme d'affiches et de pancartes à l'occasion de manifestations dans l'espace public.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES ILLUSTRATIONS	vi
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
1. Tu vois ce que je veux dire ?	1
2. Qu'est-ce qu'une image qui parle ?	6
3. Un artiste à la fois régulier et séculier	9
CHAPITRE I	
LA DICTÉE DE DESSIN (Le voir et le dire)	13
1.1 Ce que l'on voit ne loge pas exactement dans ce que l'on dit	14
1.2. Ce que les mots font aux images	22
1.3. Ce que les images font aux mots	26
1.4. Le souvenir d'une image	31
CHAPITRE II	
OPÉRATIONS MÉTAPHORIQUES.....	36
2.1 Deux créatures allégoriques (la caverne et le chat)	37
2.2. Les trois opérations métaphoriques (analogie – métaphore – allégorie)	41
2.3. Bien percevoir le semblable (la métaphore conceptuelle)	45
2.4. Le sens propre et le sens figuré : poétique de l'écart	49
2.5. Champs de bataille	55
CHAPITRE III	
PHARMACOLOGIE DU STÉRÉOTYPE	64
3.1. Consensus et sens commun	66
3.2. Quelques idées reçues sur les idées reçues	70

3.3.	Séréotypage et ligne claire	75
3.4.	La notion d'orientation	79

CHAPITRE IV

QUERELLES	84
4.1. La marche de l'évolution	84
4.2. Les crayons qui pleurent	88
4.3. L’Affiche rouge	95
4.4. L'histoire de la femme de ménage qui jette une œuvre d'art	100

CHAPITRE V

DIALECTIQUE DES IMAGES QUI PARLENT	113
5.1. La dynamique des contraires	113
5.2. Un recadrage	119
5.3. Le réel et sa signification	122
5.4. Intersubjectivités	126
5.5. Petites machines dialectiques	131

CHAPITRE VI

DONNER DU JEU (analyses d'œuvres)	133
6.1. <i>Le livre noir de l'art conceptuel</i>	134
6.2. <i>Grande École</i>	145
6.3. Le blogue de <i>L'eau tiède</i>	158

CONCLUSION	183
L'exposition <i>Les Naufrageurs</i>	188

BIBLIOGRAPHIE	193
---------------------	-----

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Sauf mention contraire dans la légende de l'image, toutes les illustrations insérées dans le corps du texte sont de l'auteur.

1 : Ferdinand de Saussure – <i>Signifiant/signifié</i> – 1916	16
2 : de Gaulejac – <i>Signifiant/signifié modifié (1)</i> – 2016	16
3 : de Gaulejac – <i>Portrait d'un homme (égyptien) de profil</i> – 2016	17
4 : de Gaulejac – <i>Portrait d'un homme (florentin) de profil</i> – 2016	18
5 : de Gaulejac – <i>Portrait d'un homme au bassin chaloupé</i> – 2016	20
6 : de Gaulejac – <i>Portrait d'un homme qui flotte dans le ciel</i> – 2016	22
7 : de Gaulejac – <i>Signifiant/signifié modifié (2)</i> – 2016	28
8 : René Magritte – <i>Les mots et les images</i> – 1929	29
9 : de Gaulejac – <i>Portrait d'un homme de profil avec une pipe</i> – 2016	30
10 : Chester Gould – <i>Dick Tracy</i> – 1951	32
11 : Andy Warhol – <i>Dick Tracy</i> – 1960	33
12 : de Gaulejac – <i>Le chat et le petit bourreau (d'après Guston)</i> – 2016	40
13 : de Gaulejac – <i>Matriochka</i> – 2016	44
14 : de Gaulejac – <i>Le loup pour l'homme (d'après W. Andreson)</i> – 2016	51
16 : de Gaulejac – <i>Complètement tarés les mecs ! (M. Foucault)</i> – 2013	58
17 : de Gaulejac – <i>Pharmakon</i> – 2016	70

18 : de Gaulejac – <i>Pharmakon stéréotype</i> – 2016	75
19 : de Gaulejac – <i>La tête de Tintin</i> (d'après Hergé) – 2016	78
20 : de Gaulejac – <i>La marche de l'évolution</i> – 2016	88
21 : Lisa Mandel – <i>Carnage à Charlie Hebdo</i> – 2015	93
22 : Lisa Mandel – <i>Le renouveau de l'humour français... de merde</i> – 2015	93
23 : Bureau de la propagande allemande – <i>L'affiche rouge</i> – 1944	95
24 : Thomas Hirschhorn – <i>Les bêtes, les plaintifs, les politiques</i> – 1995	97
25 : Quino – <i>La femme de ménage et Guernica</i> – (non daté)	110
26 : de Gaulejac – <i>Bien fait, mal fait, pas fait</i> (d'après R. Filliou) – 2015	118
27 : de Gaulejac – <i>Bien fait, mal fait, pas fait</i> (d'après R. Filliou) – 2015	118
28 : de Gaulejac – <i>Bien fait, mal fait, pas fait</i> (d'après R. Filliou) – 2015	119
29 : de Gaulejac – <i>Guernica</i> (d'après Picasso) – 2014	121
30 : de Gaulejac – <i>La vie mode d'emploi</i> (collage) – 2002	128
31 : de Gaulejac – <i>Georges Perec</i> – 2014	132
32 : de Gaulejac – <i>Joseph Kosuth et John Baldessari</i> – 2013	137
33 : Philip Guston – <i>Artist in his Studio</i> – 1969	139
34 : de Gaulejac – <i>Ad Reinhardt dans son atelier</i> – 2016	140
35 : Richard Taylor – <i>I'm not going to be the one to tell 'em it's a ventilator</i> – (non daté)	149

36 : Mr. Fish (Dwayne Booth) – <i>Can I have a grant so I can finish my art ? (fucking assho...) – 1991</i>	150
37 : de Gaulejac – <i>L'intimidation doit cesser – 2012</i>	162
38 : de Gaulejac – <i>Difficile d'expliquer la Classe à ceux qui n'en ont pas – 2012</i>	163
39 : de Gaulejac – <i>Cet attroupement de doigts est déclaré illégal – 2012</i>	164
40 : de Gaulejac – <i>En fait si, « ça » a bougé Mme Beauchamp – 2012</i>	165
41 : de Gaulejac – <i>Le retour en casse des libéraux – 2012</i>	166
42 : de Gaulejac – <i>Des bisous ! On avait dit – 2012</i>	167
43 : de Gaulejac – <i>La porte reste ouverte – 2012</i>	168
44 : de Gaulejac – <i>Défendre l'éducation, c'est pas juste pour nuire – 2012</i>	169
45 : de Gaulejac – <i>Sachez distinguer les motifs raisonnables – 2012</i>	170
46 : de Gaulejac – <i>Le gras, on va couper dans ça – 2014</i>	173
47 : de Gaulejac – <i>Le bon docteur Couillard – 2015</i>	174
48 : de Gaulejac – <i>Prise de contrôle hostile des locaux – 2015</i>	175
49 : de Gaulejac – <i>Pépère Canada – 2015</i>	176
50 : de Gaulejac – <i>Ok ! Ok ! On se pousse – 2015</i>	177
51 : de Gaulejac – <i>Théorie du Ruissellement – 2016</i>	187
52 : de Gaulejac – <i>Exposition Les Naufrageurs – 2015</i>	191

RÉSUMÉ

« Tu vois ce que je veux dire ? » L'expression est banale. Plus qu'une vraie question, c'est un tic de langage qui souvent passe inaperçu dans la conversation. Mais, pour une fois, arrêtons-nous devant ce lieu si commun qu'on ne l'entend plus. À cet interlocuteur avec lequel on cherche à partager une idée, on demande de *voir* quelque chose que l'on veut *dire*. L'opération semble d'un coup moins évidente, ou à tout le moins problématique. Cet écart entre le voir et le dire est à la fois l'objet de ma réflexion théorique mais c'est surtout ma marge de manœuvre artistique, l'espace dialectique où se déploient les enjeux de ma thèse.

Est-il possible de s'opposer au consensus sans pour autant renoncer à l'idéal d'un *sens commun*, cette disposition des êtres humains à voir entre eux ce qu'ils veulent dire ?

Pour affronter cette question, je propose de réfléchir à ce que j'appelle des « images qui parlent ». Ce sont des images verbales, comme les métaphores, mais également des illustrations proprement dites, c'est-à-dire des images dessinées, proposées en renfort d'un discours, pour appuyer un propos. Si je suggère de penser ensemble ces figures allégoriques hétérogènes, c'est parce qu'il me semble qu'au-delà de leurs différences, elles partagent une aspiration commune : elles donnent à voir ce que l'on veut dire. Le but de ma réflexion est de comprendre comment fonctionnent ces images qui parlent – la formidable vitesse qu'elles peuvent donner à l'entendement –, mais surtout comment *elles ne fonctionnent pas* ; comment elles contribuent à faire échouer le programme qu'elles annoncent. Ce double régime n'en finit pas de me fasciner, d'autant que ma pratique artistique consiste justement à élaborer de telles figures polysémiques et contrariées qui font méthode de la dissonance que l'on peut repérer entre les arguments d'un discours et les images qui le soutiennent.

Les œuvres qui composent cette thèse création sont au nombre de trois. Il s'agit de deux livres publiés aux éditions du Quartanier – *Le livre noir de l'art conceptuel* et *Grande École* –, ainsi qu'un corpus de dessins publié sur mon blogue (*L'eau tiède*) et distribué sous forme d'affiches et de pancartes sérigraphiées dans les mouvements étudiants de 2012 et 2015.

Mots clés : Allégorie, métaphore, stéréotype, illustration, relation texte/image, sens commun et consensus, art et politique, dialectique, intersubjectivité, double contrainte, dessin de presse, satire visuelle, école d'art, ligne claire, art conceptuel, art et humour, recherche-crédation.

INTRODUCTION

1. Tu vois ce que je veux dire ?

C'est une formule un peu figée, un tic de langage qui rythme les discussions les plus anodines : « Tu vois ce que je veux dire ? » La question n'en est pas véritablement une, plutôt ce genre de petite phrase transparente qui maintient la communication active. Un genre de *mmm*. On la prononce distraitemment. Sa fonction est phatique (on s'assure que la communication passe bien), mais également métalinguistique. C'est un index pointé vers cette chose impalpable, ce pur produit de l'esprit qui occupe la conscience et que l'on veut partager avec un interlocuteur pour lequel – chose étrange – cela ne semble pas poser de problème de voir ce que l'on veut dire : il acquiesce, la conversation peut continuer. Mais arrêtons-nous un instant pour regarder cette expression banale.

Quelle est la substance de « ce que je veux dire » ? C'est une spéculation immatérielle qui paraît par essence intangible. Une idée, une pensée, un sentiment, une émotion. Quelque chose d'impalpable que j'exprime par le truchement du langage. Or, cette formation discursive qui est censée matérialiser un mouvement de ma conscience, je demande à mon interlocuteur s'il la *voit*. En tant qu'artiste œuvrant dans le domaine des arts réputés *visuels*, ce témoignage de confiance envers une telle compétence me réjouit, mais au-delà de cette valorisation de la discipline, n'est-ce pas contradictoire d'en appeler aux dispositions du regard pour saisir quelque chose d'invisible ? Bien sûr, on ne nous demande pas de réellement voir quelque chose avec nos yeux, il s'agit d'une métaphore, et qui plus est de ce qu'on appelle une métaphore morte. Elle n'est pas inventée par le locuteur dans le feu de son discours pour fouetter avec un surcroît de précision l'entendement de son partenaire, mais prélevée dans le lexique des

expressions toutes faites et autres dictons qui encombrant nos mémoires. La plupart de ces métaphores figées ont tellement servi et dans tellement de situations qu'elles ne signifient presque plus rien. Je propose néanmoins de m'attarder sur celle-ci (« tu vois ce que je veux dire ? ») parce que le problème qu'elle pose – à savoir l'articulation du voir avec le dire – est l'un des mystères à l'origine de mon désir d'être artiste. Ce n'est pas tellement pour des raisons esthétiques que je me suis dirigé vers ce type de vocation (parce que je trouvais beau ceci ou cela), mais plutôt parce que je trouvais fascinant qu'il soit toujours possible de dire les choses autrement (sous une autre forme que le langage), ou à l'inverse, qu'une même forme puisse signifier une chose et son contraire. Une dynamique était à l'œuvre dans le domaine des arts où il était parfois moins question de comprendre une idée que de la voir – ce qui est certes une autre façon de la comprendre, mais d'une façon à la fois plus directe et plus détournée. Et cet écart avec la « bonne » façon de dire les choses me semblait – me semble toujours –, un excellent biais pour faire et défaire les lieux communs, ces poncifs ou clichés dont on dit qu'ils nous empêchent de réfléchir, mais qui nous permettent néanmoins de communiquer.

On dit souvent que l'on a une image en tête, mais on sait bien que cette image mentale n'est pas tout à fait de même nature que l'image matérielle que nous pourrions tenir entre nos mains, comme un tirage photographique. Il suffit que je la nomme pour avoir la Joconde à l'esprit. Mais si cette image du tableau est plus que le nom qui l'indexe dans ma conscience, elle n'est pas non plus le tableau. Si tel était le cas, tout le monde pourrait alors la matérialiser sous forme de tableau aussi facilement que l'on dit son nom. Cette distinction est celle qui s'entend bien en anglais entre les mots *picture* et *image*. *Picture* désigne l'artefact matériel, l'objet physique ; *image* désigne l'image qui se forme dans notre conscience à son propos. On peut détruire une *picture* et pourtant conserver son *image* en tête (Mitchell, 1986/2009). Cette image mentale est une notion si proche de celle d'idée qu'on peut se demander ce qui les distingue l'une de l'autre.

Les notions d'image et d'idée sont dérivées d'un concept unique, lui-même dérivé d'un terme optique : *eidos*, qui signifie en grec ancien à la fois « je vois » et par extension, *forme* ou *image visuelle*, ce qui prend forme dans notre conscience. À partir de ce tronc commun, Platon (trad. 1940) a proposé une dichotomie qui structure encore aujourd'hui notre rapport à la connaissance : d'un côté, ce qui relève du sensible, les représentations qui nous sont accessibles grâce à nos facultés perceptives, nos sens ; de l'autre les purs produits de la conscience, ce qu'on appelle communément notion ou concept, les idées qui relèvent de l'intelligible. Il y a les objets matériels que l'on peut voir avec nos yeux (une table, l'océan...) et ceux qui sont purement intellectuels, qui n'existent que sous la forme d'une idée dans la conscience (l'amour, la poésie...). Les images seraient plutôt externes (une copie du réel) et les idées plutôt internes (une formation conceptuelle). Pour Platon, les idées-images et les idées-concepts ne sont pas équivalentes (Vauday, 2001). Les représentations abstraites de la raison, forgées sans modèle, au cœur de la pensée conceptuelle, sont supérieures aux idées qui naissent par analogie, que ce soit en inscrivant sur la rétine une copie du réel, ou, par extension toutes les idées qui en copient d'autres. C'est ainsi que le concept, l'idée pure, se distingue du simulacre qui n'œuvre que par ressemblance avec un modèle dont il tente de rendre compte. Cette dichotomie est conçue pour opposer la vérité de la raison à la fausseté des apparences. Le vrai ne peut émaner que de l'objet lui-même, en ses qualités propres, et non de la vision que l'on en a. Seuls les outils de la raison peuvent approcher cette vérité objective. La géométrie par exemple : une table mesure tant de centimètres (qualité propre), qu'elle soit vue de loin ou de près (qualités subjectives qui dépendent du point de vue de l'observateur). De cette distinction en procède une autre qui structure tout aussi profondément notre rapport à la connaissance : la dualité entre l'image qui ne rentre en relation avec le réel que de manière analogique, et le langage (logos) qui permet de monter en abstraction et, partant, de rendre compte des qualités propres du réel, indépendamment de nos émotions et de la diversité de nos points de vue. Autrement dit, pour Platon, il semble

inapproprié de demander à voir ce que l'on veut dire, d'en appeler à l'image pour mettre en lumière un discours.

Voici dessinés à grand trait les contours d'un cadre conceptuel vieux comme la philosophie et qui sert de décor à toutes les querelles iconologiques. Il paraît en effet difficile de penser les images en dehors de ces catégories platoniciennes, et ce malgré l'ambivalence initiale d'un modèle conçu par quelqu'un qui ne les aimait pas (les images). Ou plutôt qui voyait en elles le symptôme – ou le symbole – de notre difficulté à rentrer en relation avec le monde de la vérité. Pour Platon, l'enjeu n'est pas tant de bannir les images que de se protéger d'un poison beaucoup plus pernicieux : la sophistique, cette fausse sagesse qui mine la philosophie en usant de la capacité du faux à se parer des atours du vrai. Dans ce combat, il s'agit moins pour le philosophe de dénoncer les images en tant que telles, que de les utiliser dans sa démonstration comme métaphores de l'artifice, du simulacre, et en définitive du faux. De même que les images imitent le vrai, sans pour autant être en mesure d'en restituer l'essence, les sophistes sont ceux qui, dans l'art du discours, n'approchent le vrai que par ressemblance analogique, et du fait même nous éloignent de la vérité conceptuelle. Ils singent le vrai, de la même façon que les peintres peuvent donner l'illusion du réel. Cette exigence de vérité, posée comme rempart contre tous les effets de la rhétorique sophistique, me paraît toujours absolument pertinente dans un monde décrit par les néoplatoniciens comme rongé par le *spectacle* ; où le vrai ne serait plus qu'« un moment du faux » (Debord, 1967) et où il paraît difficile de ne pas ressentir un rétrécissement de l'espace politique. La critique semble manquer de prise sur l'idéologie d'aujourd'hui – souvent identifiée aux intérêts du capitalisme – qui n'a de cesse d'ajuster l'espace du discours aux limites de ce qui renforce son emprise (Boltanski et Chiapello, 1999), tout en se parant des mots d'ordre les plus ouverts qui soient : on en appelle au *débat*, on défend la *liberté d'expression*, on tue sans vergogne au nom de la *démocratie*. En bref, la cité, aujourd'hui comme au siècle de

Platon, est menacée encore et encore par toutes les manipulations du sens commun et la montée en puissance des fascismes que cela occasionne.

Ma réflexion théorique sur la relation des images au langage s'inscrit dans ce contexte politique. Comme artiste, je m'interroge sur le rôle critique de l'art, sur les imaginaires qu'il contribue à construire, mais également sur les lieux communs qu'il participe à faire et défaire. Dans cette optique, les questions que je souhaite adresser au modèle platonicien sont donc les suivantes : ne peut-on considérer les images, et plus généralement ce qui relève des arts visuels, comme des alliés dans la recherche d'un penser vrai, plutôt que comme les incorrigibles archétypes de la manifestation du faux ? Le sensible ne peut-il se mettre au service de la vérité, au même titre que la raison raisonnante ? Réfléchir à ces questions implique un double mouvement. À la fois reconnaître l'importance de la vérité comme notion idéale (la vérité opposée au révisionnisme par ex.), mais dans le même temps faire place à une approche pragmatique : bien souvent nous tenons pour vrai ce qui nous semble vraisemblable sans pour autant l'avoir vérifié. S'il importe au philosophe de pouvoir isoler la vérité comme notion pure, comme artiste il me paraît tout aussi important de la penser en relation avec tout ce qui l'informe et la gêne, de la penser comme une vibration plus ou moins intense plutôt que comme une instance établie. Pour tenir ensemble les termes de cette contradiction, je voudrais m'appuyer sur une observation que je souhaite développer à la fois *avec* Platon – en admettant avec lui la nécessité de pouvoir tenir des choses pour vraies – et *contre* lui, en intégrant à cette exigence de vérité des matériaux qui relèvent d'une pensée plus visuelle que conceptuelle. Ce n'est pas la moindre des ironies en effet que l'allégorie de la Caverne, son texte le plus emblématique de la dénonciation de notre soumission à l'emprise des simulacres, soit lui-même... une image. Le texte se présente littéralement comme un « étrange tableau ». C'est presque trop beau, et peut-être est-ce un peu ce que Platon lui-même voulait dire en choisissant précisément et de manière totalement paradoxale de présenter le problème sous forme d'allégorie, à savoir une image, même si celle-ci

est verbale. Il signifiait ainsi, en acte, que nous sommes inévitablement prisonniers de nos percepts sensibles ; que de cette caverne, on ne sort pas. Mais plutôt que de déplorer avec lui cette dépendance aux images, en souscrivant à la méfiance iconophobe qui anime avec une indéfectible récurrence bien des perspectives révolutionnaires, ne peut-on pas voir cet attachement aux choses du visible comme une exigence de vérité au moins aussi indéfectible que le contrat qui la lie au langage ? Ou, pour le dire autrement, est-il *raisonnable* de considérer la vérité comme quelque chose d'inaccessible à nos sens ? La vérité n'est-elle que le résultat d'une déduction logique ? N'est-elle pas aussi un sentiment, voire une sensation ? Poser ces questions n'est pas s'opposer à Platon dans son effort de trouver un chemin infaillible pour s'en aller vers le vrai. Nous avons besoin de méthodes pour nous prémunir des illusions de nos affects et de la vulnérabilité dans laquelle nous maintiennent nos élans émotifs. Mais mon hypothèse est que la part sensible de notre entendement est un atout dans ce combat, non une faiblesse. Rien ne sert de l'opposer artificiellement à la raison, car elles sont consubstantielles. De la même façon qu'il ne faut pas abandonner la puissance des mythes aux chantres du *storytelling* (Citton, 2010), je pense que la présence de l'image dans le logos est une force qui n'est pas forcément vouée aux manipulations de l'opinion ; que le sens commun n'est pas condamné à vivre sous l'emprise du consensus ; et qu'une forme de pensée critique peut advenir depuis le lieu même (la doxa) où elle est réputée s'anéantir. C'est dans cette optique que je voudrais réfléchir à la notion d'image qui parle – ou image parlante.

2. Qu'est-ce qu'une image qui parle ?

Je propose de désigner comme un seul et même phénomène les images verbales que l'on produit par le discours (les métaphores, les allégories verbales), mais également les images visuelles que l'on propose en renfort d'un discours (les illustrations, les allégories visuelles). Il peut sembler aventureux de vouloir traiter ensemble ces deux

types de figures qui, à première vue, sont hétérogènes (les unes verbales, les autres visuelles). Or, ce que j'aimerais montrer dans cette thèse, c'est qu'il s'agit en réalité de deux manifestations d'un même phénomène. Les métaphores et les illustrations qu'il m'intéresse de travailler sont utilisées pour donner à voir un discours, une idée, un sentiment. En bref : ce que l'on veut dire. Mais, si les unes et les autres peuvent se montrer extrêmement efficaces pour faire comprendre une idée, elles peuvent à l'inverse se révéler parfaitement désastreuses et l'on peut souvent les tenir pour responsables de l'échec du programme qu'elles annonçaient pourtant soutenir. Une bonne métaphore permet de faire comprendre une proposition, mais, si elle est ratée ou inappropriée, elle peut propulser celui à qui elle est adressée sur une piste aussi fausse que sans retour. La puissance de la métaphore est telle qu'une fois prononcée, elle a tendance à masquer tous les autres aspects d'une proposition. Il en va de même des illustrations qui, comme le dénote l'étymologie du terme, cherchent à éclairer un propos, mais, du fait même de cette lumière qu'elles dispensent, peuvent s'avérer de désagréables pièges à moustiques. C'est donc un regard dialectique que je veux poser sur le phénomène des images qui parlent : elles peuvent donner une incroyable vitesse à l'entendement, mais également le retarder durablement. Leur puissance heuristique dans l'élaboration, la vivacité et le partage d'une idée n'a d'égale que leur capacité à enliser un propos. L'objet de cette thèse est d'étudier comment cette ambivalence est structurante dans notre rapport à la connaissance ; comment elle participe et conditionne les idées que l'on peut former dans notre conscience ; et comment elle interfère quand il s'agit de les partager avec autrui.

Dans le premier chapitre, je montrerai que si l'expérience visuelle ne peut se traduire en mots sans perte, elle reste toutefois incomplète sans le support du langage ; mais qu'inversement, le sens des mots ne se précise et s'affine que dans la longue relation qui les lie aux images ; de sorte que, bien qu'hétérogènes, les matériaux visuels et verbaux se combinent l'un à l'autre dans nos consciences pour former cette matière meuble et associative dont on fait les métaphores.

Dans le deuxième chapitre, j'étudierai en détail l'opération métaphorique, cette disposition à trouver entre les choses des ressemblances et des passages comme autant de liens heuristiques. Nous verrons que la puissance conceptuelle de cette capacité à « bien percevoir le semblable » ne l'oppose pas à la rigueur de type rationnelle et scientifique, mais qu'elle la complète. C'est dans l'écart qui se creuse entre les sens propre et figuré que peut s'épanouir une certaine forme de liberté de l'esprit.

Dans le chapitre trois, je proposerai d'étendre cette réflexion sur la polysémie des figures du discours à ces objets honnis que sont les stéréotypes. J'essaierai de montrer qu'à rebours d'une certaine doxa anti-doxa, il y a quelque vertu à préserver un sens commun autour duquel peuvent s'accorder nos fors intérieurs. Mais, dans le même élan, j'en profiterai pour établir une distinction entre ce sens commun qui m'apparaît non seulement défendable, mais nécessaire, et le consensus dont l'emprise est dénoncée ici ou là et qui consiste à refuser qu'un même phénomène puisse être doté d'une multiplicité de significations contradictoires.

Dans le chapitre quatre, j'analyserai quatre images qui parlent (une illustration scientifique, un corpus de dessins de presse, une affiche de propagande et un trope journalistique) en essayant de mettre en évidence que leur polysémie systémique n'est autre que le symptôme d'une « querelle » qui les travaille de l'intérieur, un problème irrésolu, une mésentente fondamentale.

Dans le chapitre cinq, je colligerai les conclusions de cette étude monographique sur les images qui parlent en essayant de montrer que leur ambiguïté est une puissante réserve dialectique. Plus précisément, je montrerai comment la mise en scène d'une contradiction peut devenir le moteur d'une déprise, c'est-à-dire un recadrage qui permet d'affronter un problème auparavant perçu comme insoluble ou douloureux.

Enfin, dans le dernier chapitre, je mettrai en évidence comment chacune des œuvres proposées comme les créations de cette thèse création s'articulent avec le présent essai théorique. Je montrerai notamment en quoi chacune d'entre elles peut être considérée comme une « petite machine dialectique », en explicitant le type de querelle qui la travaille et par quel type d'opération artistique j'ai pu la mettre en scène. Au nombre de trois, ces œuvres sont : *Le livre noir de l'art conceptuel* (livre publié aux éditions du Quartanier en 2011), *Grande École* (livre également publié au Quartanier en 2012), et enfin le corpus entier des quelque 250 dessins publiés sur le blogue de *L'eau tiède* entre le printemps 2012 et le printemps 2016. Ce dernier chapitre étant consacré à la présentation détaillée de chacune de ces œuvres et du lien qu'elle entretient avec ma réflexion théorique, je ne réitère pas ici pareille description, mais je voudrais néanmoins profiter de cette introduction pour dire un mot de cet attelage particulier qu'est une thèse création et du type de posture qui a été la mienne pour mener un tel travail.

3. Un artiste à la fois régulier et séculier

Il y a une distinction issue du monde religieux qu'il me paraît pertinent d'importer dans le champ des études artistiques, domaine de réflexion dans lequel s'inscrit cette thèse. Dans le lexique des ordres religieux, on parle du clergé séculier (qui vit dans le siècle) par opposition au clergé régulier (qui vit selon des règles). Les membres du clergé séculier évoluent dans le monde, parmi les croyants et les non-croyants. Ce sont les prêtres qui célèbrent les messes et les mariages, par exemple. Les membres du clergé régulier, quant à eux, vivent retirés du monde (dans des monastères) ou à sa marge (ordres mendiants) et conforment leur vie au respect et à l'approfondissement de certains principes. Cette distinction mériterait d'être affinée, mais ces grands traits peuvent suffire à expliquer en quoi il m'intéresse de l'importer dans le domaine

artistique où je pense qu'il existe une tension comparable entre deux pôles de ce type. Les artistes séculiers sont sensibles à l'idée d'inscrire leurs travaux au-delà du monde des spécialistes de l'art, dans le monde ordinaire. Ils croient que leur travail sera utile s'il est vu et compris du plus grand nombre, et non seulement des regardeurs professionnels. Cela les amène parfois à n'être plus tout à fait artistes et à développer leur pratique dans des domaines connexes qui valorisent le fait de s'adresser au grand public (le cinéma, le design, l'illustration, voire la publicité, l'ingénierie, le journalisme, etc.). À l'inverse, les artistes plutôt réguliers œuvrent dans un champ dont les limites et les lois sont celles de l'histoire de l'art et de ses institutions. Les questions auxquelles ils répondent sont celles de la discipline et les œuvres qu'ils produisent ne peuvent être comprises sans une certaine connaissance des traditions dans lesquelles elles s'inscrivent. La question du *ready-made*, par exemple, est strictement artistique : en dehors de la discussion post-duchampienne sur la transformation que fait subir aux objets manufacturés leur importation dans l'espace sacré du *white-cube*, elle n'a aucun sens. La reprise infinie de tel ou tel motif est par ailleurs une autre de ces liturgies que l'on ne peut comprendre si l'on ne sait pas à quelle fraternité plus ou moins ésotérique elles renvoient, une sorte de psalmodie à la fois envoutante et interminable où il s'agit moins d'être pertinent dans le monde de la réception ordinaire des formes (le siècle) que de démontrer la maîtrise des règles de la congrégation dans laquelle on évolue. Bien entendu, il s'agit là d'une tension entre deux pôles. On ne demande à personne de choisir son camp et nous sommes nombreux à nous déplacer de l'un à l'autre. Néanmoins, l'hypothèse avec laquelle je voudrais travailler est que chacune de nos décisions d'artiste est plus ou moins dictée par l'impératif, inconscient ou volontaire, de se rapprocher ou de s'éloigner de l'un de ces pôles. Bien qu'elle soit imaginaire, cette tension est structurante, elle appelle un ajustement constant de nos positionnements.

Pour ma part, comme la plupart des artistes, je ne suis ni tout à fait régulier, ni tout à fait séculier. Je souhaite que mon travail d'artiste puisse être lu en dehors d'un monde

de spécialistes, mais la première de mes adresses reste souvent la communauté de mes pairs. Je fais des illustrations satiriques visant à inscrire ma voix d'artiste dans le débat public, mais je conçois par ailleurs des œuvres d'art conceptuel qui poussent le sens – et parfois l'absence de sens – jusque dans des limites absurdes et assumées comme telles. Je fais des expositions en centre d'artistes, tout en cherchant à donner à mon travail une visibilité dans d'autres espaces où il peut croiser et générer d'autres publics (celui du livre, de la presse, mais également la rue, etc.). En bref, tel le pendule irrésolu du professeur Tournesol, j'oscille entre une aspiration régulière tentée par l'exégèse et un penchant séculier motivé par la nécessité d'engager mon art dans une discussion publique citoyenne. Des œuvres comme *Le livre noir de l'art conceptuel* et *Grande École*, par exemple, se rattachent plutôt à l'aspect régulier de ma pratique (j'y discute de questions internes au monde de l'art), quand les affiches de *L'eau tiède* sont porteuses d'une colère plutôt séculière. Mais rien n'est simple, et ce premier grand découpage doit composer avec quantités d'autres qui le contredisent. La dernière section du *Livre noir*, par exemple, – *Rudiments* p. 85-95 – est le témoignage d'une adaptation à un autre corpus de règles, même si celles-ci sont séculières (le partage des connaissances avec lesquelles j'ai composé ce recueil de dessins légendés, bréviaire minimal d'une historiographie vulgarisatrice de l'art conceptuel qui peut être considéré comme le véritable point d'entrée du livre). De la même façon, si la plupart des récits de *Grande École* portent sur l'apprentissage (des règles) de l'art, ils s'intercalent avec d'autres types de situations où le narrateur est confronté à toutes sortes de formes séculières du pouvoir de ceux qu'il appelle les chefs. À l'inverse, si les affiches de *L'eau tiède* ont été dans un premier temps dessinées pour la rue (paradigme du siècle), j'ai toutefois déposé une copie de chacune d'elle à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec, en plus d'avoir composé avec la presque totalité du corpus d'alors une exposition qui s'est tenue au centre Skol en 2013, assumant ainsi la part régulière de ce geste artistique séculier. Ainsi, contrairement à ce qu'elle pourrait donner à penser dans un premier temps,

cette oscillation entre les deux clergés artistiques n'est pas une ambivalence, c'est une posture structurelle : la marge de manœuvre dont je dispose.

J'aborde la discussion théorique de la même manière, comme un artiste qui écrit, et qui utilise la théorie de l'art, la théorie littéraire, la sociologie et la philosophie pour alimenter une démarche épistémologique très personnelle (quelles sont les prémisses intellectuelles et les présupposés théoriques sur lesquelles s'appuie mon travail d'artiste et d'auteur ?) dont le lecteur idéal est toutefois le même que celui de mes œuvres : un expert distrait qui n'en finit pas d'affiner les motifs de son expertise et de sa distraction. Le rôle du texte théorique que l'on va lire n'est donc pas tant de fournir une explication sur les matériaux artistiques qui l'accompagnent – un métadiscours conclusif – que de prolonger quelques-unes des implications séculières et régulières qui les sous-tendent. Pour le dire autrement, ma réflexion théorique porte moins sur mes œuvres, qu'elle ne s'y associe. Dans les deux cas, il s'agit de combiner des outils théoriques et artistiques pour fourbir un regard. Ma thèse création n'est pas une thèse sur mes créations, mais une collaboration entre les différentes voix par lesquelles je m'exprime. Cette diversité de tactiques n'en est pas moins mise au service d'un objectif concordant : utiliser les différentes expressions du sens commun contre lui-même ; s'opposer à ce qui en lui nous épuise (le gros bon sens) pour retrouver l'idéal dont il se réclame (la possibilité de se comprendre, y compris quand on est pas d'accord). Cette latitude donnée à l'interprétation du regard est pour moi une forme de liberté de l'esprit sans laquelle il ne serait pas possible d'espérer voir ce que l'autre veut dire.

CHAPITRE I – LA DICTÉE DE DESSIN

(Le dire et le voir)

C'est un personnage qui apparaît dans *Grande École* à la page 38, où elle annonce au narrateur « des difficultés en perspective », sans qu'on sache bien, à ce moment du livre, si l'on parle de l'(in)aptitude de celui-ci à suggérer l'espace et la profondeur par les moyens du dessin, ou d'une prophétie aux conséquences beaucoup moins prévisibles. Elle était professeure intérimaire et remplaçait pour un an la professeure régulière du cours d'éducation manuelle et technique de mon école secondaire. Elle aimait l'art et cherchait à l'utiliser comme modèle de savoir-faire pour réfléchir aux enjeux pratiques de la technique. Cet intérêt pour les humanités "improductives" lui valaient l'antipathie de la plupart des élèves et de leurs parents qui l'estimaient fantasque et jugeaient que ce type d'explorations ne nous serviraient jamais à trouver un emploi. Cela légitimait de lui faire la vie dure. Peut-être qu'elle en souffrait, mais elle n'en montrait rien et continuait, semaine après semaine, à nous proposer des exercices expérimentaux. Je les ai pour la plupart oubliés, mais l'un d'entre eux m'a laissé un souvenir particulièrement vif : elle nous avait, un jour, *dicté* une image. Nous avions dû dessiner une image qu'elle avait sous les yeux ; qu'elle nous décrivait, mais que nous ne voyions pas. Les élèves avaient protesté : mais madame c'est impossible ! Elle ne s'en était pas troublée pour autant et, prenant son temps, détachant bien ses mots, comme pour une vraie dictée, elle avait distillé une à une toutes les informations dont elle pensait que nous pouvions avoir besoin pour dessiner : « C'est un homme... de profil... Il a une cicatrice sur la joue... Il a un chapeau incliné sur le front, vers l'avant ; derrière lui, il y a un autre personnage... C'est un homme aussi, il a des taches de rousseur... Son chapeau est incliné aussi, mais en arrière... etc. »

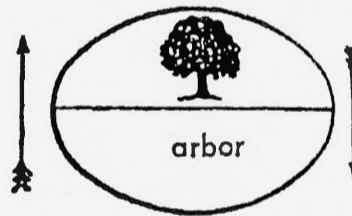
L'ordre du dire et celui du voir, habituellement séparés dans des institutions dédiées, se faisaient soudainement face, entrechoquant leur hétérogénéité radicale et désirante dans un espace nouveau qui s'ouvraient sous mes yeux. Je me souviens de la joie féroce que j'avais éprouvée devant cette incongruité magnifique. Quelque chose comme une saturnale, une fête des fous : l'honorable cérémonie de la dictée était soudainement bousculée par une bande de faunes rieurs et masqués. Si tant est qu'il est toujours hasardeux de fixer une origine à des processus qui ont de multiples commencements, je ne peux m'empêcher de penser rétrospectivement que quelque chose d'important pour moi s'est enclenché ce jour-là. Pour tenter de comprendre l'intensité de cette cristallisation, je propose de la déplier et d'analyser quelques-unes des questions qui la travaillent. Nous verrons dans un premier temps que si la perception visuelle et l'expression verbale sont deux choses à première vue hétérogènes, elles n'en ont pas moins irrésistiblement besoin l'une de l'autre pour atteindre leur plein régime. Nous verrons ce que la parole fait aux images et, en retour, ce que les images font à ces mots qui tentent de les faire parler. Nous verrons ensuite comment le verbal et le visuel finissent par fusionner dans notre conscience pour constituer l'objet hybride de nos pensées. Enfin, à l'issue de cette exploration théorique, nous chercherons à visualiser l'image dont tout est parti, cette image volontairement soustraite à notre regard et qui, n'existant plus qu'à travers les mots pour la dire, suscitait de ce fait un désir d'autant plus fort qu'il était contrarié.

1.1 Ce que l'on voit ne loge pas exactement dans ce que l'on dit

Il existe un apologue de Diderot, cité par Gérard Genette (2010, p. 44), qui met en scène de manière lumineuse cette hétérogénéité fondamentale entre l'ordre du voir et celui du dire. Il raconte l'histoire d'un homme – présenté comme un amant « espagnol ou italien » – qui veut un portrait de sa maîtresse, mais qui, du fait de la clandestinité de leur liaison, ne peut dévoiler l'objet de sa passion. Pour contourner le problème, il

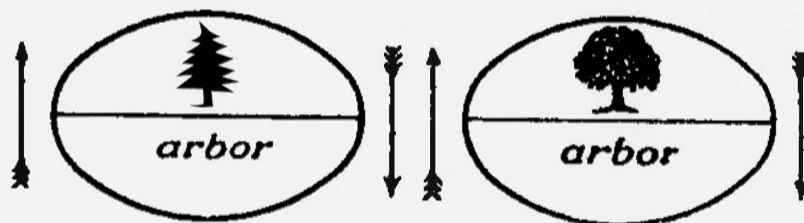
décide de dresser par écrit une description de sa maitresse « la plus étendue et la plus exacte » possible et envoie cent copies de cette description à cent peintres différents en leur demandant d'en tirer un portrait ressemblant. Au bout de quelque temps, l'amant « reçoit cent portraits, qui tous ressemblent rigoureusement à sa description, et dont aucun ne ressemble à un autre, ni à sa maitresse ». L'exercice inventé par ma professeure de secondaire visait à nous mettre un peu dans la même position expérimentale que les cent peintres de Diderot. Suant sous la dictée, nous éprouvions les mêmes difficultés à traduire visuellement, sous la forme d'un dessin, une information verbale. Et comme l'amant italien ou espagnol, à l'issue de l'exercice, quand nos productions furent accrochées les unes à côté des autres, nous avons constaté avec un mélange d'enthousiasme et de dépit que nos dessins ne se ressemblaient ni entre eux, ni à celui qui avait servi de source. L'adage prétendant qu'un petit dessin vaut un long discours venait d'en prendre un coup : nous vérifiions dans la douleur qu'il est au contraire éminemment difficile, voire impossible, de transmettre une image par le truchement du langage. Le petit dessin peut sans doute remplacer le long discours – en tenir lieu ou couper court –, mais il ne dit pas exactement la même chose, ou du moins n'encode pas les choses de la même manière.

En tentant de représenter sous la forme d'un petit dessin (justement), la manière dont fonctionne la relation compliquée entre les mots et les choses qu'ils désignent, la linguistique saussurienne s'est heurtée à la même difficulté. Décrivons ce schéma à la fois essentiel et célèbre. Un ovale est séparé horizontalement en deux parties égales. Dans la partie supérieure est dessinée la chose que l'on veut dire (la silhouette noire d'un arbre qui représente le signifié) ; dans la partie inférieure est écrit le mot *arbor* (arbre en latin) qui représente le signifiant, le code au moyen duquel on va traduire ce que l'on veut signifier. Sur les côtés de l'ovale, des flèches pointent vers le haut et vers le bas, indiquant l'équivalence du mot et de la chose dans le fonctionnement du signe.



Ferdinand de Saussure – Schéma signifiant/signifié, *Cours de linguistique générale*, p. 131 – 1916

C'est dans cette permutabilité que réside le génie de la proposition. Le signe n'existe pas indépendamment de sa signification, c'est un système rétroactif dans lequel signifiant et signifié ne cessent de s'informer mutuellement, en un perpétuel raffinement tautologique : un arbre est un arbre, une rose est une rose, etc. Or, pour Didier Semin (2001, p. 44), ce schéma, aussi lumineux soit-il, est pour le moins problématique. Non seulement son authenticité est douteuse – il ne serait pas de la main de Saussure, mais ajouté par l'éditeur du *Cours de Linguistique générale* pour aider les lecteurs à bien voir ce que l'auteur voulait dire –, mais la pureté même de son fonctionnement est mise en cause. L'arbre dessiné, même s'il est conçu comme un idéogramme censé renvoyer à la catégorie « arbre » en général, ne renvoie en réalité qu'à une certaine catégorie d'entre eux, les feuillus, au détriment des conifères, par exemple, qui sont pourtant aussi des arbres. Même réduite à sa plus simple équation, l'opération magique par laquelle le monde devient signe se heurte à cette brutale et rigoureuse limite asymptotique : le monde des mots n'est pas celui des choses. On ne parle pas pour rien d'abstraction du langage.



Une des premières difficultés que pose la dictée de dessin est donc celle qu'éprouve l'élève qui tente désespérément de se figurer mentalement une image qu'il n'a pas sous les yeux. Cette difficulté repose sur la frontière qui semble séparer le monde des représentations visuelles de celui des descriptions verbales. Nous aurons l'occasion de voir que cette frontière n'est peut-être pas si étanche qu'il paraît, mais avant cela, une autre difficulté survient dont il me semble qu'il faut parler. Quittons les élèves et l'embarras qu'ils ont à matérialiser l'objet visuel du discours de la professeure pour nous mettre un instant à la place de celle-ci qui doit se livrer à cet exercice périlleux qu'on appelle *ekphrasis* : la description verbale d'une image.



Comme dans ces jeux où l'on doit mimer un mot ou une notion pour la faire deviner à ses partenaires, la manière dont commence la description est décisive. En tout premier lieu, devrait se poser la question du type d'image à laquelle nous avons affaire. Nous savons qu'il s'agit du portrait d'un homme, mais est-ce une affiche électorale ? Un photogramme de cinéma ? Le portrait peint d'un *condottiere* florentin ? C'est une question essentielle, mais son évidence fait qu'on peut facilement l'oublier. Cela va tellement de soi qu'on n'en parle pas, obnubilé que l'on est d'entrer au plus vite dans le vif du sujet, c'est-à-dire dans la diégèse de l'image (son univers interne). Or, une image n'existe pas en dehors du média à travers lequel elle est perçue. Imaginons que nous ayons à décrire un hiéroglyphe égyptien. On ne

commencerait pas la description en disant : c'est un personnage de profil avec une jambe plus longue que l'autre. Pour que celui à qui s'adresse la description voie d'emblée ce que l'on veut dire, il faudrait commencer par dire que c'est un hiéroglyphe, et d'un seul coup tout l'univers visuel de l'Égypte antique se met en place : la serviette autour des hanches, c'est un pagne ; celle sur la tête, un *khat* ; etc. Dans le cas qui nous occupe, l'image dictée à ma classe de secondaire n'était pas un hiéroglyphe, mais, comme nous le verrons, une vignette de bande dessinée.



Que faut-il mentionner en priorité ensuite ? Qu'il s'agit du portrait d'un homme, certes, mais que faut-il préciser en priorité ? Qu'il s'agit d'un gros plan, pour éviter toute représentation en pied ? Qu'il est de profil, pour éviter la représentation de face qui vient plus spontanément ? À quel moment faut-il dire que le visage n'emplit pas toute la feuille ? Il faut parler assez vite de cet espace qu'il faut réserver derrière le premier personnage pour intégrer le deuxième. On devrait pouvoir disposer en même temps et dès le début de tout un ensemble d'informations sur la structure et la composition de l'image, mais il est dans la nature même du langage de ne pouvoir se déployer que dans le temps, selon une séquence. Le langage égrène, il met de l'ordre, littéralement. Mais ce faisant, il perd du temps et risque de s'attarder sur des détails. La description verbale fragmente un système complexe en une somme d'éléments à énumérer. À l'inverse, le regard saisit ce même système comme une totalité immédiate et instantanée. Du premier coup d'œil, comme on dit. Qui n'a jamais sauté

ces passages laborieux, dans les romans, où l'auteur décrit les traits d'un personnage ? Ces yeux toujours en amande, ces sourcils souvent sévères, cette bouche inévitablement ourlée et ce nez probablement aquilin. Si ces passages nous ennuiant, ce n'est pas seulement parce qu'ils accumulent des poncifs, mais parce qu'un visage ou une silhouette forme un tout qui diffère de la somme de ses parties. Cette capacité du regard à saisir une totalité comme une chose distincte des détails qui la constituent a été bien décrite par les théoriciens de la *Gestalt*. De même qu'une mélodie forme un tout qui ne se réduit pas à la somme des notes qui la composent, l'expression d'un visage ne loge pas dans les caractéristiques formelles de sa plastique pure. Ceci explique que tous les visages soient singuliers malgré la ténuité des variations que l'on peut observer de l'un à l'autre (tous les nez font, peu ou prou, la même taille, l'écart entre les deux yeux équivaut environ à la taille d'un œil, etc.). Ainsi, la spécificité d'un visage dépend moins de la plastique de ses éléments que de la manière dont il s'articulent les uns aux autres. Il serait absurde de décrire, indépendamment des systèmes auxquels ils participent, la forme particulière d'un nez ou la tonalité d'un do. De la même façon que la perception d'une couleur change en fonction du fond dont elle se détache, les éléments d'un visage ne sont perçus que dans l'interrelation avec ce qui les entoure, et surtout, ils n'existent pas indépendamment des sentiments qu'ils expriment ou qu'on leur prête. Ceci explique pourquoi l'amant de Diderot ne peut obtenir un portrait de sa maîtresse qui soit à la fois le reflet de sa description et celui de son désir. La première est la liste un peu laborieuse des éléments qui nourrissent le second, mais dans aucun desquels il ne loge précisément. De la même façon que « la fonction *rouler* d'une automobile n'est pas localisée dans son carburateur » (von Foerster, tel que cité par Segal, 1990, p. 58), mais dépend du système complexe du véhicule entier, le sentiment amoureux ne se distribue pas dans tel ou tel traits de la personne qui l'inspire. C'est une impression générale, à la fois évidente et particulièrement difficile à décrire. On est souvent incapable de se rappeler la couleur des yeux d'une personne que l'on connaît bien, mais l'on peut en revanche la reconnaître de loin et de dos à coup sûr. Cela tient à une

infinité de petites nuances dans le port de tête, dans la manière dont le bassin se dépose sur les jambes et chaloupe en marchant, toutes ces distinctions fines que l'œil perçoit, mais dont l'extrême précision échappe pour une part à la saisie du langage. Celui-ci peut bien sûr décrire ou raconter ces attitudes, il peut les évoquer de manière scientifique ou poétique, mais de manière seconde, après coup. C'est le regard qui est premier, aussi vif et précis que le faucon qui fond sur sa proie.



Revenons dans ma classe de secondaire où nous étions justement en train de nous confronter aux difficultés que présente le vocabulaire de la description physique d'une image et des personnages qu'elle met en scène. Après avoir posé les grandes lignes de son image, la professeure fantasque nous avait dit du personnage au premier plan qu'il avait un air sarcastique. Si, comme nous aurons (bientôt) l'occasion de le vérifier, l'expression peut résumer de manière convaincante l'impression que dégage le visage en question, comment dessiner un air sarcastique ? De quoi est-il fait ? Peut-être aurait-il été plus efficace de n'avoir recours à aucun argument psychologique pour décrire ce sourire. Dire tout simplement que l'homme a un sourire *en coin*, information qui a le mérite d'être à la fois d'ordre psychologique et plastique (la disposition sur le papier de coordonnées spatiales). Mais c'est alors qu'apparaît la plus grande des difficultés.

Comme on vient de le voir, le langage ne peut dire les choses que les unes après les autres. Il se voit donc dans l'obligation de les hiérarchiser, de choisir un ordre. Or, une image distille une quantité d'informations qui ne sont pas toutes... du même ordre. La professeure nous avait dit à peu près ceci : « Le deuxième personnage est derrière le premier... Par la manière dont les corps sont placés l'un par rapport à l'autre, on devine que le second est un personnage secondaire. » On voit que cette information est complexe. Elle nous dit quelque chose de la composition du dessin (ordre descriptif), mais nous renseigne également sur ce que l'on croit comprendre de la psychologie des personnages et du type de lien qu'ils entretiennent (ordre interprétatif). Assez vite, la personne qui décrit une image s'implique dans la description au point de cesser de parler de l'image en tant que telle pour faire part de ce qu'elle y voit, de ce qu'elle pense y avoir vu (Baxandall, 1991, p. 27). L'observation objective se mue en interprétation subjective et cette matérialisation de ce que l'on pense avoir vu se fait grâce au langage. La perception visuelle est un pollen volatil qui ne peut se fixer sans « la stabilité du logos ». La description objective n'existe pas. Décrire c'est déjà interpréter. Un exemple que Roland Recht (1998, p. 12) emprunte à Panofsky permet de comprendre les enjeux de cette opération particulière au cours de laquelle une impression sensible (le regard posé sur une image) est transformée en signification. Si, devant un tableau, on dit qu'on voit « un homme qui flotte dans le ciel les bras en croix », on n'a certes pas dit que c'était le Christ, mais on a dit « il flotte », et non « il tombe ». L'allégation de ce flottement exprime un présupposé. En disant que le corps flotte dans le ciel, j'exprime le fait que mon regard voit dans cette représentation humaine un Christ, un ange ou n'importe lequel de ces corps planants consacrés par l'iconographie chrétienne. On ne peut comprendre un corps qui flotte dans l'espace de la peinture sans se poser la question de savoir pourquoi il flotte dans l'espace, et cette question inscrit de fait l'image dans un discours (ici le discours religieux). Ainsi, bien qu'il soit impossible de traduire exactement dans les mots de la langue (tout) ce que le regard perçoit, le plein régime

d'une image ne peut s'obtenir sans le langage. Il semble que nous ayons besoin des mots pour interpréter ce que notre œil voit, pour donner une direction à cette perception tous azimuts.



1.2. Ce que les mots font aux images

Pour le développement de cette idée – les images ont besoin qu'on les parle –, je propose de superposer provisoirement le concept d'image avec celui d'œuvre d'art. Évidemment, toutes les images ne sont pas des œuvres d'art, et toutes les œuvres d'art ne sont pas des images. Cependant elles ont en commun de s'adresser au regard tout en ouvrant autour d'elles un espace interprétatif et intersubjectif qui invite à la prise de parole. De plus, malgré qu'elles appartiennent au régime d'une irréductible perception visuelle, les images comme les œuvres sollicitent la parole de manière tout aussi impérieuse. C'est au nom de cette caractéristique commune que je m'autorise à les confondre un moment.

Comme de nombreux artistes, je me suis longtemps opposé à l'idée qu'il faudrait faire parler les œuvres pour en extraire le sens. Ce faisant, j'adhérais à un crédo largement partagé qui pourrait se résumer ainsi : on ne peut rien dire d'une œuvre que ce qu'elle dit déjà par elle-même, et sans doute mieux. Selon cette approche, l'artiste qui

s'exprime sans avoir recours au langage ne démontre pas son incapacité à produire un discours verbal, mais fait le choix de s'en passer pour communiquer autrement ou autre chose. Il y aurait donc une part de mauvais procès dans le fait de vouloir faire parler des œuvres qui appellent au silence ou revendiquent une certaine économie verbale. Par ailleurs, en s'entourant d'un silence un peu jaloux, l'œuvre s'assure de garder intact un fort potentiel de signification. *Less is more* : en dire le moins possible est parfois une bonne façon d'en dire plus. Et de fait, de la même façon que la description verbale d'un visage ne peut l'épuiser, la signification d'une œuvre excède toujours ce qu'on peut en dire. La mutité des œuvres ne serait donc pas la marque d'un manque de signification que le discours viendrait combler, mais la promesse d'une inépuisable et profuse polysémie. Dans cette perspective, dire d'une œuvre qu'elle « ne dit rien » ne serait pas dénoncer ou convenir qu'elle n'ait rien à dire, mais affirmer qu'elle préfère se tenir en amont de tous les discours possibles, quitte à les interdire pour sanctuariser cette position. Il en irait des arts visuels comme de la musique : le silence qui suit Mozart est encore de Mozart. Ou pour l'affirmer encore plus crument, selon le mot attribué à Matisse : « Vous voulez peindre ? Commencez par vous taire ! »

Je crois pour ma part que ce refus du discours par les artistes est une manière de prendre le problème dans le mauvais sens. Dire d'une œuvre qu'elle a besoin qu'on la parle pour atteindre son plein régime de signification ne veut pas dire qu'il y aurait une bonne signification à extraire de l'œuvre en vue de l'y accoler pour toujours, mais que la parole, y compris dans sa retenue, est absolument nécessaire à tout projet artistique, que ce soit au niveau de son élaboration ou de sa réception. « On n'y voit rien », si on n'est pas capable de dire ce que l'on a choisi de voir, de raconter quel chemin notre regard s'est frayé dans l'extravagante polysémie du visible. Dans l'activité interprétative qui consiste à faire parler les œuvres, il y a quelque chose de l'art du griot, celui qui sait faire parler ce qui ne parle pas. Une voix off miraculeuse qui, tel le narrateur au timbre un peu suranné des films de Chris Marker ou de Jean

Rouch, semble toujours un peu en avance sur la perception du spectateur et possède la capacité de réduire considérablement le bruit autour de là où le regard est invité à se poser. Rien n'affaiblit l'œuvre dans un tel procès. Elle reste en puissance. La voix qui se pose sur elle ne lui enlève rien, mais la prolonge pour lui faire atteindre le plein régime auquel elle aspire. Dire ce que l'on voit, c'est à la fois partager son expérience visuelle, mais c'est également fourbir son regard, en accroître l'exigence. Les critiques d'art ou de cinéma ne font rien d'autre : ces voix racontent ce qu'elles ont vu, et quand elles le font bien, ce récit nous permet de voir ce que l'on avait sous les yeux. Ces témoignages proposent un mode d'organisation pour des impressions fugaces, ils confirment des impressions et les transforment en évidences. Quand elle est réussie, cette actualisation par le discours de l'expérience visuelle est une élucidation semblable à celles qui font culminer les romans policiers. Telles des *Lettres volées*, les propositions artistiques sont toujours déjà sous nos yeux. Encore fallait-il les voir. Encore fallait-il les faire parler pour les voir. Ce plein régime n'advient que dans un effort de langage. Le regard est une combinaison du voir avec le dire : le choix des mots et la course des yeux s'informent et s'éclairent mutuellement dans un étourdissant ballet dialectique.

De la même façon que l'œuvre d'art ne se réduit pas à sa matérialité, une image est plus qu'une impression visuelle, aussi sensible et délicate soit-elle. Une image est une idée en attente des mots pour la dire. Pour le critique d'art Harold Rosenberg (1992, p. 58), une œuvre d'art est comparable au centaure de la mythologie, une créature hybride, composée pour moitié de matériaux artistiques et pour une autre moitié de mots. Dans un autre contexte, le philosophe François Flahaut (1997) a proposé de comparer la fréquentation des œuvres d'art contemporains au culte des reliques des saints au Moyen-âge, le propre des unes comme des autres étant de ne pouvoir exister, selon lui, qu'« enchâssées dans un discours ». Les deux propositions sont intéressantes en ceci qu'elles nous parlent d'un mode d'existence d'objets qui ne sont ni purement visuels ni purement verbaux et que l'on se condamne à ne pas

comprendre ce qui s'y joue si l'on choisit pour ce faire de ne s'abandonner qu'au seul plaisir des yeux ou à celui du texte. Nous ne croyons plus aujourd'hui ni aux centaures ni aux reliques et sommes même tentés de ricaner à l'idée que des gens voyageaient parfois très loin de chez eux pour vénérer le fragment d'une dépouille autour de laquelle on avait bâti une cathédrale. Mais c'est justement la force anachronique de la comparaison que de proposer à notre entendement du phénomène de l'art une analogie qui le déplace radicalement : un musée abritant les traces d'une performance est-il si différent d'une église construite autour d'un suaire ? Comme une relique, une œuvre d'art est davantage qu'un simple objet et davantage qu'une incarnation subordonnée au discours qui la porte. L'œuvre ne se réduit ni à l'objet qui l'incarne ni au discours qui la déploie. Quelque chose continue de flotter autour, comme un irréductible petit satellite.

Une dialectique apparaît donc ici entre deux réalités incompatibles qu'il nous faut pourtant concilier : quelque chose résistera toujours au langage dans la perception visuelle (l'amant de Diderot ne pourra obtenir un portrait ressemblant de sa maîtresse sans se résoudre à l'emmener dans l'atelier d'un peintre) ; mais sans un prolongement par le langage, la perception visuelle est incapable d'atteindre son plein régime. Autrement dit, l'expérience visuelle ne peut se traduire en mots, mais sans les mots pour décrire ce qui s'y joue, elle est incomplète. Il nous faut donc accepter ce postulat paradoxal : bien qu'elles soient par nature rétives au langage, les images ont besoin qu'on les parle. Mais il faut tout de suite tempérer cette affirmation. Les images sont rétives au langage, certes, mais elles n'en sont pas captives pour autant. La relation est loin d'être subalterne. Les images ont besoin qu'on les parle autant que les mots ont besoin qu'on les voie.

1.3. Ce que les images font aux mots

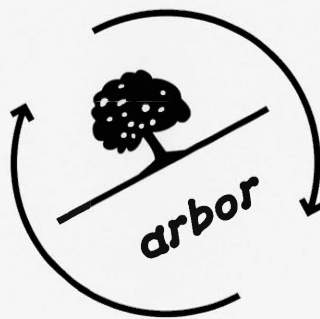
Retournons dans la classe de secondaire où je tente toujours de dessiner une image que le lecteur désespère peut-être de voir un jour. (On l'aura compris, il y a quelque chose du procédé dans le fait que cette image tarde à apparaître – procédé par lequel j'espère que le lecteur ressente un peu de l'impatiente frustration qui nous accablait alors, mes camarades et moi-même. Que l'on me pardonne et que l'on se rassure, le supplice touche à sa fin.) Il me faut néanmoins, avant d'envisager ce dévoilement, considérer un dernier aspect de la relation compliquée qui lie entre eux l'ordre du dire et celui du voir. Laissons là ce que le texte fait à l'image et renversons momentanément la lunette pour considérer ce que l'image fait au texte. Ce n'est pas seulement l'image qui se trouve enrichie par les mots utilisés pour la dire. Le vocabulaire employé aussi trouve dans cette fréquentation un approfondissement de sa signification. Par effet de redondance, parce qu'elle active la relation entre les mots et ce qu'ils décrivent, une image crée du sens. Chaque fois que nous attribuons à une perception visuelle (une image ou un élément d'une image) une signification verbale (un mot, un concept, un sentiment), nous perfectionnons la connaissance que nous avons de cette signification. À cette fréquentation, notre expérience se nuance et s'accroît. Par exemple, la professeure nous avait dit du personnage principal qu'il était « bel homme ». Une information de ce genre – la beauté – ne dit absolument rien en l'absence de ce à quoi elle réfère. C'est ce que Michael Baxandall (1991, p. 31) appelle « le caractère ostensif de la description ». Pour lui, la description d'une image n'a de sens qu'en présence de ladite image. C'est la présence de l'image décrite qui permet de fixer le sens des mots que l'on utilise pour la décrire. La signification s'opère ainsi à mi-chemin de ce que l'on sait déjà et de ce que l'on voit. Comme dans le petit schéma saussurien, l'image et son commentaire mutualisent leurs ressources, ils fusionnent leurs horizons. Si la professeure dit de l'homme du dessin qu'il est beau *en présence* du dessin, on peut convenir avec elle que cet homme est beau, ou, à

l'inverse, affirmer qu'en ce qui nous concerne on le trouve plutôt ordinaire. Mais pour les élèves, qui n'ont pas l'image sous les yeux, l'affirmation n'est ni vraie ni fausse : en absence de référent, elle ne signifie rien. Ainsi, les mots de la description approfondissent notre expérience du dessin, mais uniquement si le dessin est sous nos yeux.

Et inversement, le dessin permet lui aussi de fixer le sens des mots employés pour le décrire. En disant de l'homme qu'il est beau, la professeure instituait ses traits comme étant, pour elle, ceux de la beauté. Cette consécration venait s'ajouter à toutes les expériences qu'elle avait pu faire de la beauté, améliorant ainsi sa connaissance personnelle du concept. De la même façon que le concept de table est la somme des expériences que j'ai pu faire de l'objet table tout au long de ma vie, la beauté – ce qu'elle est pour moi –, est la somme de mes expériences de la beauté. Car si l'expérience du concept de table est plus ou moins la même pour tout le monde (et n'a guère besoin d'être raffinée), il n'en va pas de même pour celui de beauté qui est éminemment variable dans le temps et selon les personnes. Dire d'un homme qu'il est beau informe moins sur la plastique de l'individu que sur le sens du mot beau pour celui ou celle qui l'emploie.

On parle beaucoup du pouvoir explicatif du langage sur l'image, mais on sous-estime au passage le pouvoir éclairant de l'image sur le texte. Une *illustration* est littéralement une mise en lumière. Celle-ci n'est peut-être pas au sens strict une explication, mais c'est une accélération. Comme le gant de crin fait circuler le sang dans un membre engourdi, l'illustration active le sens de ce qu'elle éclaire. Cette relation est du même ordre que celle qui lie, dans un article du dictionnaire, la définition et ses exemples. La définition pose les bases d'une vérité générale – souvent abstraite – que les exemples relient à notre expérience pragmatique de ces phénomènes. Comme le ferait une définition, le langage permet de dire ce que l'on voit en termes choisis pour leur précision ; l'image, elle, met en lumière un aspect

particulièrement vif de ce phénomène, elle le transforme en savoir inductif. Entre les deux – la définition et l'exemple –, le mouvement de *feed-back* (rétroaction) est perpétuel. Ce va-et-vient d'information mutuelle est celui que l'on avait vu à l'œuvre dans le schéma de Saussure, dont on se souvient qu'il était bordé de petites flèches. Dans un premier temps, nous avons supposé que ces petites flèches matérialisaient une équivalence entre le mot et la chose, mais une autre façon de les interpréter est d'avancer qu'elles figurent une dynamique incapable de se fixer. Leur va-et-vient indique que le sens n'est jamais figé, que le mouvement est sans trêve entre les mots qui permettent de dire ce que l'on voit et les images qui permettent de visualiser ce que l'on sait.



La célèbre planche publiée par Magritte dans la revue *La révolution surréaliste* (1929) est une variation fondamentale sur ce thème.

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



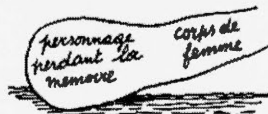
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



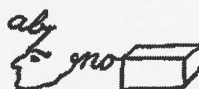
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre



Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images



On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



René Magritte – Les mots et les images (détail)

Planche publiée dans *La Révolution surréaliste* n°12 – 1929

Les 18 croquis qui constituent *Les mots et les images* sont une exploration systématique de toutes les permutations possibles des éléments du petit schéma saussurien. En effet, dès lors que l'on place en vis-à-vis un mot avec son référent illustré – comme dans un abécédaire pour enfant –, il se passe quantités de choses que Magritte explore avec un délicieux mélange d'exhaustivité méthodique et d'inachevé poétique. Dans notre esprit, les mots sont irrémédiablement voués aux choses qu'ils décrivent (au point qu'on en vient parfois à les prendre les uns pour les autres), mais cela ne signifie pas que cette relation soit un simple réseau d'équivalences binaire (à chaque chose sa signification). Pour Magritte, si l'arbitraire du langage est lourd de toutes les conventions qu'il reflète, c'est aussi un terrain de jeu, l'occasion de les défaire joyeusement. Le sens s'attache et se détache des mots. Notre désir visuel joue avec les contraintes du lexique. L'équivalence entre les mots et les images qui prétendent à la même signification n'est absolument pas garantie, mais cet écart, loin d'être un problème est précisément pour le peintre surréaliste sa marge de manœuvre poétique, la possibilité de circuler en liberté dans un réseau de significations sous contraintes.



Pour Magritte, l'acte de voir est indissociable de celui de penser. Une image est avant tout une idée. Nous voyons les choses sous forme de mots-image. Ainsi, la contradiction initiale qui nous semblait inconciliable (d'un côté l'expérience visuelle

est intraduisible en mots, mais de l'autre, la description est constitutive du regard) n'est peut-être qu'apparente. Car, si mille permutations sont possibles entre l'image d'un objet et son nom, s'il est possible de peindre un mot comme si c'était un objet, et si les images ne sont en réalité que des idées d'image, alors la distinction pourtant fondamentale entre le voir et le dire s'estompe. Elle n'est plus qu'un jalon qu'il nous fallait dépasser. Les images qui parlent – ces figures du discours ou ces illustrations que l'on propose en renfort d'un discours pour que l'autre voie ce que l'on veut dire – sont faites de ce matériau mental mis en évidence par Magritte comme un indémêlable entrelacs de mots et d'images.

1.5. Le souvenir d'une image

À la fin de l'exercice de dictée, la professeure nous avait montré l'image qu'elle nous avait donnée à reproduire. Évidemment, l'écart entre l'image source et la production des élèves avait soulevé des passions. La plupart jugeaient que la professeure nous avait piégés en nous confiant une mission impossible. Les autres s'amusaient des mille chemins empruntés par cet improbable téléphone arabe. Bizarrement, je me souviens mal – voire pas du tout – de mon propre dessin alors que je me souviens nettement du moment en classe, des mots employés par la professeure, du mélange de concentration et d'exaspération que nous ressentions, et surtout de notre soulagement incrédule lors du dévoilement tant attendu de l'image (« Han, c'était comme ça !! »).



Chester Gould – *Dick Tracy and the Case of the Fiendish Photographers*.

Bande dessinée publiée une première fois le 8 novembre 1951 dans le *Chicago Tribune*.

En me souvenant qu'il s'agissait du personnage de Dick Tracy, j'ai pu retrouver la source de la dictée et découvrir, non sans plaisir, que l'artefact qui me sert aujourd'hui à réfléchir à la notion d'image qui parle est lui-même un entrelacs de dessin et de texte. Au-dessus du personnage principal, il y a un phylactère dans lequel Dick Tracy s'adresse à Sam Catchem, son comparse aux taches de rousseur. Cette présence du texte dans l'image (que j'avais oubliée) m'est apparue d'emblée précieuse – comme une confirmation de la pertinence du choix de ce moment fondateur dans ma réflexion sur la manière dont s'articulent les ordres du dire et du voir. Je me suis surtout rendu compte que je n'avais pas encore épuisé tout le potentiel spéculatif de cette petite madeleine. Car la facilité avec laquelle j'avais mis la main sur la source de la dictée de dessin n'était pas due à mon excellence de chercheur, ni à ma consommation assidue de *comics* américains des années 1950. Non, si Google m'avait

permis de retrouver aussi facilement cette image, simplement muni du mot clé « Dick Tracy », c'est parce qu'avant que ma professeure de dessin ne décide de nous y intéresser, un autre artiste avait copié cette image :



Andy Warhol – *Dick Tracy* – Peinture acrylique, 201 x 114,3 cm – 1961

En 1961, Andy Warhol, fasciné par le contraste entre le *sex appeal* du personnage de Dick Tracy et la laideur de son assistant faire-valoir (Collins, 2001), l'avait déjà soustraite à son premier monde pour en tirer une sérigraphie. Le double mode d'existence de l'image – la bande dessinée de Gould dans un premier temps, puis sa reprise par Warhol qui se l'approprie pour lui donner une autre forme d'existence dans le monde de l'art –, était excitant en soi. Mais ce sont de petites différences plastiques

entre l'original et sa copie qui ont attiré mon attention et jeté un trouble sur la pureté de mon souvenir.

Dans la sérigraphie de Warhol, le texte prononcé par Dick Tracy est illisible car partiellement effacé. Toutefois, à bien y repenser, et même si j'avais dans un premier temps oublié ce détail, je suis presque certain que la professeure nous avait dicté les mots du phylactère et, qui plus est, fort probablement en français. S'il existe bien une version en français de la bande dessinée de Gould, il est cependant difficile d'imaginer ma professeure choisir par hasard, dans l'édition française de la bande dessinée, la même vignette à copier que Warhol. Il est en revanche techniquement possible qu'ayant choisi de nous dicter l'image de Warhol, elle ait eu l'idée de nous la dicter en français à partir de la version traduite. Bien qu'improbable, la possibilité technique d'une telle démarche est renforcée du fait que cette traduction est sortie en 1986 qui se trouve être précisément l'année de la dictée. Cela dit, même si cette coïncidence temporelle accroît les chances que ma professeure eût connu l'existence de la version française, elle ne permet pas d'expliquer de manière satisfaisante un tel zèle... Quoi qu'il en soit, on doit considérer que l'image que je garde de cette expérience n'existe que dans mon souvenir. C'est une image fondamentalement hybride, palimpseste de ses trois publications connues (l'original de Gould, sa reprise par Warhol et sa traduction française chez Futuropolis). Elle est également le fruit d'une combinaison encore plus improbable : l'entrelacs des mots utilisés par la professeure qui, juxtaposés au souvenir visuel que j'en conserve, se sont calcifiés dans ma conscience au point de devenir eux-mêmes des informations visuelles.

Un motif dans le dessin incarne parfaitement cette stase à mi-chemin de ce qui a réellement eu lieu et du souvenir que j'en garde. Dans sa description, je me souviens assez nettement que la professeure avait fait mention d'une cicatrice sur la joue du personnage principal. Pourtant, quand on regarde le profil de Tracy on se rend bien compte que la supposée cicatrice s'avère n'être que le rictus d'un sourire en coin.

Impossible de confondre cette commissure, aussi marquée soit-elle, avec une cicatrice. Comment se fait-il alors que je me souvienne de ce détail comme d'une cicatrice ? La professeure était fort précise dans sa description et, à bien regarder l'image, il est difficile de croire qu'elle ait pu nous parler de ce trait sur le visage de Tracy comme d'une balafre. Nous avait-elle dit que son visage était « marqué » – expression figurée à partir de laquelle j'aurai extrapolé un véritable stigmate ? Dur à croire également. Et si c'était pour avoir si maladroitement dessiné la commissure virile de Tracy que j'en suis venu à l'indexer comme « cicatrice » dans ma mémoire ? Celle-ci ne serait alors pas tant le vestige d'une blessure advenue au personnage que la trace d'un sévère commentaire à moi-même (« ce trait est si mal dessiné qu'on dirait une cicatrice ! ») qui, avec le temps, aurait fini par exister dans ma mémoire sous la forme d'une véritable cicatrice. Quoi qu'il en soit, malgré la persistance de mon souvenir, je suis dans l'impossibilité de dire si cette balafre était une description par la professeure, un trait maladroitement dessiné ou un commentaire négatif. Ce mode d'existence est imprécis, confus. Mais il donne aussi à penser qu'aux confins de la conscience, les mots et les images ne font plus qu'un. Qu'ils s'amalgament pour former un alliage précieux, difficile à fixer : le matériau subtil et fuyant de nos images mentales.

CHAPITRE II – OPÉRATIONS MÉTAPHORIQUES

Les métaphores sont des chiens-loups qui me poursuivent dans la forêt.

Olivier Cadiot (dans un entretien avec P. Mangeot, 2008)

Dans le chapitre précédent, j'ai considéré le langage et l'image comme deux entités distinctes, comme un couple dont les personnalités se révèlent au contact l'une de l'autre. Pourtant, si cette distinction était nécessaire pour regarder ces deux notions sous l'angle de leur relation, je ne crois pas qu'elles existent réellement comme deux choses distinctes dans notre conscience. Si, comme la cicatrice de Dick Tracy, une image mentale est bien un alliage qui combine expression verbale et expérience visuelle, la séparation de ces éléments est une pure opération de l'esprit, une abstraction théorique. Sous un angle pragmatique – en fonction de l'usage que l'on en a –, ils sont indémêlables. Les chimistes savent bien qu'il ne faut pas prendre les outils de description du monde pour le monde lui-même. Bien qu'ils considèrent le mystère de la matière sous l'angle de sa composition atomique, il serait absurde de ne plus se figurer l'eau que sous la forme d'une combinaison d'hydrogène et d'oxygène. La formule H_2O est un objet de pensée, une vue de l'esprit qui n'a de pertinence que pour les besoins de son étude ; le poisson, lui, vit dans l'eau. Pareillement, lorsque nous pensons, nous ne nous attachons pas à séparer l'expérience verbale de l'expérience visuelle. Nous faisons tout en même temps et ne saurions faire autrement. Ce n'est donc plus la relation image/langage qu'il s'agit d'étudier maintenant, mais la manière dont ces facultés fusionnent pour penser visuellement le monde.

Ce chapitre va donc être consacré à l'étude des opérations métaphoriques, c'est-à-dire à la capacité du langage à produire des images que l'on pourrait donc qualifier de verbales, par opposition à celles qui seraient visuelles. L'examen des différents modes

de cette capacité du verbe à produire des images me paraît crucial pour comprendre ce qui se joue entre l'image et le concept, entre l'expression visuelle de notre intelligence sensible des choses et la manifestation verbale de notre capacité à les abstraire pour les comprendre. Dans ce chapitre, je propose donc d'étudier le rôle des opérations de type métaphorique dans notre perception du monde ainsi que dans la description que nous pouvons en faire. Comment cette pensée peut être dite visuelle et pourquoi elle est souvent dévaluée par ceux-là mêmes qui l'utilisent pourtant avec une redoutable efficacité ; et enfin comment la bataille du sens, les multiples écarts polysémiques que l'usage figuré fait subir au langage sont pour moi une marge de manœuvre poétique, le jeu dont je dispose.

2.1. Deux créatures allégoriques (la caverne et le chat)

On a vu qu'il y avait quelque ironie à ce que Platon utilise une image – l'allégorie de la caverne – pour figurer le caractère factice des images qui ne sont pour lui que les ombres de la vérité. La contradiction est en apparence si saisissante qu'elle mérite que l'on y retourne. La mise en scène est explicite. Socrate demande à Adimante de se figurer un « étrange tableau », ce à quoi celui-ci lui répond qu'il « voit cela ». En choisissant délibérément de présenter le problème sous la forme d'une description visuelle d'un tableau qu'il nous demande de nous figurer, Platon admet que certaines images peuvent être utiles pour donner à voir ce qu'il veut dire. Mais ces images-là ne sont pas pour lui de même nature que celles qu'il condamne. Elles ne miment pas le réel, mais sont construites de toute pièce, comme un discours. Elles sont acceptables en ceci qu'elles ne résultent pas d'une observation du réel, forcément trompeuse parce que focalisée sur les apparences, mais d'une volonté de discours. Une volonté de faire image à partir d'une idée. Toute théorie est un réseau complexe, une toile d'araignée, qui doit pour s'exprimer faire le choix d'un chemin. Que ce soit par oral ou par écrit, il faut choisir un ordre du discours qui organise cette complexité foisonnante en une

seule ligne où se succèdent des arguments, choisis au détriment d'autres et dont la succession mime le fil de la pensée. Il est difficile de restituer cette toile complexe ou ce fil interminable et c'est là que la puissance condensatoire de l'allégorie peut jouer un rôle : elle ramasse en une figure magnétique la complexité de ce qui ne devait pouvoir s'exprimer que dans une forme d'étalement. Sur la scène de cette condensation se rejoue quelque chose de la discussion formelle de l'*Ut pictura poesis* où se départage la spécificité comparée des arts de l'espace (la sculpture, la peinture) de celle des arts du temps (la poésie, la littérature). Vue sous cet angle, l'allégorie traverse une frontière invisible, c'est une transfuge, un truchement. Elle donne à un discours qui ne peut se déployer que dans le temps (de l'écoute ou de la lecture) une forme spatiale : une image offerte à la saisie immédiate du regard. Pourtant, personne n'a vu ni ne verra jamais *vraiment* la Caverne de Platon. Il l'a imaginée de toute pièce pour qu'elle corresponde à son discours. C'est donc bien une image, mais une image domestiquée par l'intention, une image qui n'évolue que dans le cadre du logos, soumise au contrôle strict d'une interprétation qui lui préexiste et dont il n'est pas permis qu'elle s'écarte. Devant cette image, nous sommes un peu comme les prisonniers de la grotte qui ne peuvent pas bouger la tête. Il n'y a qu'une seule et bonne façon de la regarder, l'emprise du sens est totale. L'image de la Caverne est subordonnée au discours qui l'encadre. Elle semble se refuser à la polysémie, n'admettre pas de mobilité du point de vue et, paradoxalement, c'est cette lourdeur de l'image qui fait pour Platon sa force et sa légitimité. C'est parce qu'elle est totalement dévitalisée qu'elle lui convient. Il la montre comme on monte un animal dompté, comme on exhibe un trophée. Mais la force des images – y compris les figures métaphoriques ou allégoriques – est qu'on ne les contrôle pas tout à fait. Il peut arriver que l'une de ces figures pensées pour soutenir un discours, s'en émancipe et en vienne à signifier des choses qui échappent à ce discours, le débordent, voire le contredisent. Prévue pour faire sens dans le cadre étroit de ce discours, la créature allégorique se souvient alors de sa nature sauvage d'image irrémédiablement plurivoque, et s'affranchit du sens qu'on lui avait assigné.

En 1935, le physicien Erwin Schrödinger démontre la *fonction d'onde*, l'une des découvertes majeures de la mécanique quantique, cette branche des sciences physiques dont on connaît le peu d'égard vis-à-vis des catégories usuelles du sens commun. Autant que je puisse en rendre compte, la fonction d'onde postule l'indétermination des corps particuliers (infinitement petits) dont on affirme qu'ils se trouvent simultanément dans plusieurs états superposés : intact *et* désintégré, ici *et* là – en même temps. À l'échelle moléculaire, le réel bascule donc dans une pure probabilité. Cette ubiquité des corps est très difficile à admettre, mais cela n'inquiète pas Schrödinger pour qui les phénomènes décrits à ce niveau infinitésimal ne sauraient être transposés à notre échelle. Les objets nanoscopiques ne se comportent pas comme les corps macroscopiques avec lesquels nous sommes en contact, à fortiori les êtres vivants. Il est clair pour lui que, si sa découverte défie l'entendement, ce n'est pas au point de présumer un réel bifurquant sans cesse et une infinité d'univers parallèles. La fonction d'onde n'a rien de métaphysique. C'est donc pour réfuter par avance ce genre d'interprétations jugées farfelues que Schrödinger invente la fable du chat. Celle-ci se présente sous la forme d'une expérience. Dans une boîte fermée, on met un chat et une fiole de poison. Au-dessus de la fiole, un marteau est relié à un compteur Geiger qui observe un atome. En fonction de l'état de l'atome – intact ou désintégré –, le curseur du compteur actionne ou non le marteau qui s'abat ou non sur la fiole dont le poison tue ou non le chat, instantanément. La théorie de la fonction d'onde affirmant que l'atome se trouve dans plusieurs états en même temps, le curseur du compteur indique donc lui-même plusieurs positions simultanées, de sorte que le marteau est à la fois suspendu et abattu, la fiole intacte et brisée, et le chat à la fois mort et vivant. Le paradoxe est saisissant. Tellement saisissant que dans la vulgate scientifique, le chat de Schrödinger sert ordinairement pour expliquer la mécanique quantique et le sympathique vertige qu'elle provoque. Or, pour plaisant qu'il soit, ce vertige est un contresens. La fable inventée par Schrödinger ne vise pas à nous faire admettre la possibilité qu'un chat puisse être à la fois mort et vivant, mais, bien au contraire, elle s'appuie sur l'absurdité d'une telle supposition afin de dénier

par avance toute tentation d'importer la théorie des états superposés à une échelle – la nôtre – où elle ne fait aucun sens. Pour le physicien, il était évident que c'est l'aberration du changement de catégorie d'objet entre un atome et un chat qui constituait la finalité de l'expérience (et partant la morale de la fable), plutôt que la démonstration d'un improbable mode d'existence double de l'animal. Mais la fortune est capricieuse et le succès ironique. Pareille à celle de Frankenstein, la créature de Schrödinger a échappé à la volonté de son maître. Conçu pour prévenir toute forme de spéculation quant aux univers parallèles, le chat s'est mué en symbole de la fièvre ubiquitaire ouverte dans le rêve humain par le récit quantique. Dans l'imaginaire commun, il signifie maintenant l'inverse de ce pour quoi il avait été inventé.

Les créatures allégoriques, comme la caverne ou le chat, sont des images qui parlent. Elles peuvent éclairer un discours (elles aident à faire voir ce que l'on veut dire), mais, inversement, leur empressement à faire voir une idée peut empêcher tout à fait que celle-ci adienne. Je m'émerveille d'observer l'ambivalence lunatique de ces figures subalternes qui, tel le chat de Schrödinger, échappent au discours qu'elles illustrent. Je n'ai guère besoin de comprendre les ressorts théoriques d'une telle volatilité pour l'utiliser dans mes travaux d'artistes, mais c'est l'objet de ce texte en revanche que de chercher à comprendre ce qui s'y joue, et ce qu'elle dit de notre rapport à la connaissance.



2.2. Les trois opérations métaphoriques (analogie, métaphore, allégorie)

Pour comprendre la puissance et l'instabilité de ces images verbales que sont les créatures allégoriques, je propose de les considérer comme l'émanation d'un phénomène qui leur préexiste et les englobe : l'opération métaphorique – phénomène que nous allons considérer dans plusieurs de ses manifestations qui correspondent à différents de ses états (comme on le dit des états de la matière : gazeux, liquide, solide). Je pense qu'un regard comparé sur ces différents états peut nous permettre de comprendre comment s'articule l'incroyable efficacité heuristique des images utilisées pour faire comprendre une idée, avec leur irréductible versatilité polysémique.

Présentons brièvement ces trois « états de la matière » avant de problématiser plus avant la structure emboîtée de cette poupée gigogne :

Un premier état à considérer est celui de l'opération cérébrale minimale par laquelle une ressemblance est perçue entre deux choses. La perception de cette équivalence à partir de laquelle une permutation lexicale sera possible est l'état fœtal de la métaphore, son embryon. Je propose d'appeler *pensée analogique* ce travail computationnel de l'esprit : percevoir qu'une chose est comme une autre.

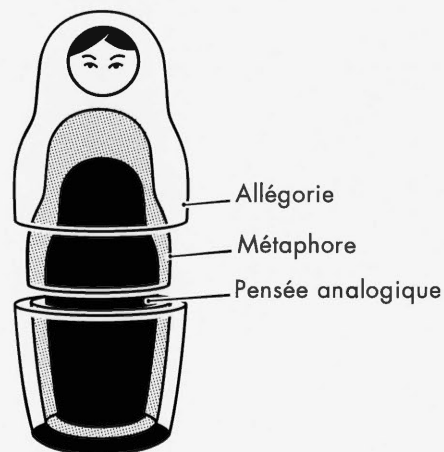
Un deuxième état est l'opération de discours qui donne son nom à l'ensemble du phénomène métaphorique. Ce moment est celui de la *métaphorisation* proprement dite, le moment de trouver un équivalent verbal au jeu des ressemblances conceptuelles. La métaphore est ce mouvement au cours duquel on déplace la signification d'un terme vers un autre en se basant sur la perception d'une ressemblance entre deux objets. Un nouveau sens, dit *figuré*, remplace le sens dit *propre*. Nous nous interrogerons sur les causes et les conséquences de cette incroyable substitution, mais également sur la validité de l'opposition canonique entre

le sens propre qui serait dépositaire de l'essence des choses et le sens figuré qui n'en serait que le parasite sensible. Dans le dessin rapide de ce partage linguistique, on reconnaît bien sûr la querelle entre le concept et l'image, l'idée pure et son simulacre. Toujours dans le but de réfléchir à la contribution de l'intelligence sensible à la compréhension des choses, nous essaierons de faire vaciller ce modèle en le passant à la moulinette dialectique.

Vient ensuite la plus imposante et la plus complexe de ces matriochkas théoriques : l'opération *allégorique* qui consiste à utiliser une chose (plutôt qu'un mot) comme signe d'une autre chose. Cette définition simple cache un objet complexe, car l'allégorie se présente sous des formes très variées. Elle peut être uniquement verbale, comme l'*Allégorie de la Caverne* qui est un discours dont le but est de faire naître une image mentale. Elle peut aussi s'incarner sous la forme d'une véritable image – une *picture* que l'on peut tenir entre les mains, par opposition à l'allégorie verbale. L'allégorie de la justice par exemple est la représentation d'une femme, les yeux bandés, munie d'une balance et d'un glaive. L'opération allégorique est celle qui consiste à doter ces objets d'une signification seconde et abstraite, voire à combiner entre elles ces significations. Ainsi l'allégorie de la justice combine les symboles d'impartialité, d'équilibre et de sévérité que sont respectivement les yeux bandés, la balance et le glaive, pour signifier l'idéal de notre rapport démocratique au pouvoir judiciaire. Par extension, dans le langage courant, on utilise le terme d'allégorie pour désigner toute image (visuelle ou verbale) dotée d'une signification seconde. Lire une œuvre de manière allégorique revient à en extraire une forme de sens spirituel ou symbolique qui est à sa signification littérale ce que le sens figuré est au sens propre dans l'opération métaphorique. Au début du christianisme, par exemple, les lecteurs allégoristes de la bible cherchaient une préfiguration du *Nouveau Testament* dans l'*Ancien* et pouvaient ainsi y interpréter la présence du mot « bois » comme une allusion par anticipation à la croix du Christ. Le combat de Moïse contre les tribus installées en terre promise devient celui de l'âme contre les passions, le conflit entre

Abel et Caïn celui entre l'amour de soi et l'amour de Dieu, etc. De la même façon, au moment où la philosophie platonicienne veut en finir avec les fantaisies homériques, on les dote d'une deuxième lecture de ce type. La dispute perpétuelle entre les dieux de l'Olympe devient celle entre les différentes puissances de la nature, Ulysse une figure de l'exil et de l'errance, etc. C'est même l'épopée en son entier qui peut faire l'objet d'une exégèse allégorique et alors, comme le note Walter Benjamin (1916/1985), d'après Schelling : « l'*Odyssée* serait l'histoire de l'esprit humain, et l'*Illiade* celle de la nature » (p. 228). Objet théorique complexe, l'allégorie répond donc à plusieurs définitions contradictoires qu'il nous faut pourtant tenir ensemble. C'est tantôt une image uniquement verbale (métaphore filée, fable, parabole) ; tantôt une image véritable, un tableau ou une sculpture (la *Statue de la Liberté* par ex.) ; tantôt une méthode interprétative de textes anciens ou d'œuvres picturales (herméneutique, méthode iconographique) ; enfin, dans le cadre de la théorie de l'art récente, c'est une « attitude tout autant qu'une technique. Une manière de percevoir tout autant que de procéder. » (Owens, 1980/1997, p. 1146). Owens utilise la notion d'allégorie pour définir la théorie postmoderne par opposition à la théorie moderne selon laquelle tout médium se devant d'approfondir sa spécificité, les arts visuels devaient s'affranchir du langage. Pour Owens au contraire, nous ne pensons pas en dehors du langage : tout est signe et tout fait signe, y compris l'art le plus minimal. Pour lui, la spécificité du visuel est une fiction et rien n'échappe à la bataille de la signification, certainement pas l'art moderne. Benjamin Buchloh (1982/1992), autre théoricien contemporain de l'allégorie y voit pour sa part une déconstruction de la « prison du modernisme pictural » (p. 114) qui utilise pour ce faire tout un ensemble de procédures caractéristiques telles que « l'appropriation, la dépréciation de l'image confisquée, la superposition ou le doublage d'un texte visuel par un second texte, la réorientation de l'attention et de la lecture en direction du système d'encadrement » (p. 120).

On le voit, du fait même de la diversité de ces définitions, l'allégorie est un objet théorique particulièrement difficile à penser. Pour ma part, quand j'emploie ce terme j'essaie de n'écarter aucune de ces définitions, mais pour la clarté de l'exposé qui suit, je propose de l'employer en nous concentrant sur son appartenance filiale à la famille des opérations métaphoriques. L'allégorie et la métaphore visent à « faire voir une idée ». Ce sont des images signifiantes, des *images qui parlent*, c'est-à-dire des figures qui utilisent le renfort conceptuel d'une image pour matérialiser une idée. En résumé, l'allégorie est une super métaphore qui elle-même est rendue possible par la capacité cognitive que nous avons de percevoir une ressemblance entre les choses :



L'opération métaphorique est un déplacement mental – un défi pour l'esprit – qui consiste à énoncer une chose pour en faire entendre une autre. Devant une métaphore, on commence par être décontenancé : « han ! ce mot là employé comme ça, ça s'peut pas ! » Mais au cœur même de cette confusion naît un deuxième sentiment, beaucoup plus puissant que le précédent : un excès de sens le submerge qui non seulement soulage le désarroi de l'obscurité, mais, par la vitesse même qu'il procure à l'entendement, est une source de plaisir. Le plaisir de comprendre, le plaisir de voir.

La métaphore est une opération un peu perverse qui triche avec le sens pour l'améliorer. De cette ambivalence fondamentale résultent à la fois l'intérêt et la méfiance que le phénomène métaphorique suscite dans la pensée critique. On la voit tantôt comme une usurpation, une façon de coller indument une nouvelle signification sur des choses qui n'avaient rien demandé – autrement dit un surcroît de signification –, tantôt de n'être qu'un ornement spécieux, une image d'Épinal, la représentation puérile d'un concept sérieux – et c'est alors un déficit de signification qu'on lui reproche. L'objectif de ce chapitre est de problématiser cette oscillation entre la visée signifiante des images qui parlent et les conséquences de leur irréductible aspiration à la polysémie.

2.3. Bien percevoir le semblable (la métaphore conceptuelle)

Pour comprendre comment, selon lui, fonctionnait « l'écologie de l'esprit », Jean-Jacques Wittezaele (2006) raconte que Gregory Bateson proposait de faire l'expérience suivante. On dessine un point à la craie sur un tableau. Si on pose le doigt sur le point, on ne le perçoit pas. Mais si on glisse le doigt sur le tableau, et que la trajectoire nous conduit à passer sur le point de craie, on sent une légère différence. Ainsi ce n'est pas le point que l'on perçoit, mais la différence entre la surface lisse et la surface crayeuse. Pour le bout du doigt, ni le point de craie, et encore moins l'absence de point, n'existent en tant que choses identifiables, du moins tant que l'on n'est pas en mesure de percevoir de différence entre elles. On reconnaît dans cette expérience un des principes fondamentaux du modèle cybernétique que Bateson avait contribué à élaborer : la réduction binaire de l'information à sa plus petite différence, 1 ou 0. En affirmant que ce ne sont ni le point de craie ni l'absence de point de craie qui sont importants, mais la différence entre eux, c'est-à-dire le passage entre les deux, Bateson suggère que les idées ne sont pas des entités singulières et isolées, flottant séparées les unes des autres dans un éther un peu lâche, mais qu'elles

n'existent que lors d'un rapprochement avec une autre idée. Ce qui compte c'est le mouvement – du doigt, de la pensée – qui glisse d'un point à l'absence de point, mais également d'un point à l'autre. Penser c'est trouver comment relier les choses au sein du réseau toujours mouvant de la conscience, que ce soit sur le mode de la ressemblance ou de la dissemblance. C'est parce que l'on perçoit des différences entre les idées que celles-ci se distinguent du bruit, mais c'est aussi parce que l'on perçoit des ressemblances entre elles qu'on peut les arrimer pour faire sens. Il y a une apparence de contradiction ici. Le lecteur attentif pourrait tiquer : – « Comment passe-t-on si facilement de la ressemblance à la différence ? Il me semble que l'une est justement le contraire de l'autre, non ? » Et on aura tout à fait raison d'objecter que la précision de la pensée consiste à affiner notre capacité à percevoir des différences fines entre des phénomènes d'apparence similaires. Mais l'idée que je veux développer en m'appuyant sur Bateson, c'est que les choses n'existent que dans la relation qu'elles nouent avec d'autres choses et que si l'on veut se faire une idée de ces choses il faut les comparer entre elles. Vues sous cet angle, la perception de la différence ou de la ressemblance sont moins deux aptitudes antinomiques que deux des résultats possibles d'une même opération qui les précède : la comparaison.

Dans cette perspective, l'opération métaphorique n'est pas le seul passage du propre au figuré, comme on a coutume de la définir, mais elle relève d'un principe beaucoup plus englobant qui est la capacité à percevoir une ressemblance entre les choses. « Bien métaphoriser, c'est percevoir le semblable » (Aristote, trad. 1980), ce à quoi on pourrait ajouter que « bien métaphoriser » c'est utiliser la comparaison pour mettre en mouvement la capacité de penser. La métaphorisation est un mouvement dans la conscience, le lien analogique qui permet de lier l'une à l'autre deux idées. Avant d'être une figure, la métaphore est donc une dynamique, une impulsion. C'est un hyperlien dans notre réseau mental qui permet de comprendre « quelque chose en terme de quelque chose d'autre » (Lakoff et Johnson, 1980/1985). Les conséquences de cette opération sont immenses. L'analogie de type métaphorique n'est pas

seulement entre une chose et une autre, mais peut l'être également entre deux façons de penser, entre deux types de raisonnement. Pour Lakoff et Johnson, chaque concept est « structuré métaphoriquement dans les termes d'un autre concept ». Ils donnent l'exemple du concept de discussion dont la métaphore conceptuelle est la guerre. Quand on discute, on se bat, on se rend (à des arguments), on contre-attaque, on est convaincant ou convaincu, etc. De cette omniprésence du champ lexical de la guerre pour exprimer l'acte de discuter, on peut déduire que celui-ci est perçu comme un affrontement plutôt que comme une collaboration.

De la même façon, on pourrait dire que dans la phrase « Tu vois ce que je veux dire ? », la métaphore conceptuelle utilisée est la *vision* en lieu et place de la *compréhension*, comme dans les expressions : « avoir une *vision* claire du problème », « ça n'a rien à *voir* », « la solution crève les *yeux* », « changer de *perspective* », « choisir un bon angle de *vue* », « du premier coup d'*œil* », « *voir* le rapport », « à première *vue* », etc. La métaphore conceptuelle du regard fonctionne comme une projection de la conscience sur le monde. Un regard actif qui s'oppose à l'impression rétinienne, fenêtre passive, surface inerte sur laquelle le monde ne fait que se déposer comme l'empreinte d'un animal pressé. Le travail du regard serait alors de comprendre ce que signifie cet indice, de le faire parler pour comprendre quelle forme de vie il exprime. Le regard du regardeur est un point de vue, et c'est sans doute sous la prémisse de cette tautologie qu'il faut penser l'ancrage *visuel* des arts qui se réclament de la vue. Dire de l'opération métaphorique qu'elle est conceptuelle, c'est affirmer que, dans bien des cas, elle n'est pas seulement l'expression d'une idée, elle *est* l'idée. Cette prémisse est une sérieuse remise en question du modèle de Platon pour qui la pensée analogique s'oppose à la pensée conceptuelle. Pour lui, penser par ressemblance entre les choses, s'en figurer une par une autre, sont des opérations illusionnistes qui nous écartent des propriétés de la vérité. Le perçu comme vrai n'est que l'image du vrai et non le vrai lui-même. Pourtant, en se basant sur l'observation de Lakoff et Johnson selon lesquels c'est tout notre système conceptuel qui serait

métaphorique, ne peut-on pas s'interroger sur la validité de l'opposition platonicienne entre l'intelligible et le sensible ? Autrement dit, la pensée analogique ne fait-elle que nous éloigner de la vérité ?

Nietzsche (trad. 1986) est sans doute l'un des philosophes qui a contesté de la manière la plus virulente un modèle de vérité qui écarte la contribution sensible à l'exercice spéculatif. Pour lui, non seulement le régime de la raison rationnelle n'est pas l'antidote qu'il prétend être contre les pièges de l'illusion, mais par le soin même qu'il met à s'écarter de la pensée de type analogique, ou visuelle, il s'intoxique lui-même. La vérité conceptuelle n'est qu'une illusion parmi les autres, et c'est peut-être même la pire de toutes, car elle s'est substituée au « concept sensible ». L'animal raisonnable est pour lui un triste sire aux méthodes et aux certitudes duquel il convient d'opposer le désordre des tâtonnements artistiques. Le moment socratique est non plus perçu comme la naissance de la philosophie, mais comme un tournant sinistre où l'on serait passé d'une forme de vie « florissante, surabondante, qui projette le trop-plein d'elle même dans les choses et les embellit » (Kofman, 1972, p. 57), à une autre, « dégénéréscente, qui ne peut qu'appauvrir le monde en le réduisant à la mesure étroite et laide du concept, par dépit contre elle-même et par ressentiment envers la vie. » (p. 34). La charge est brutale, sans doute à la hauteur de celle avec laquelle le modèle de la raison socratique a banni la pensée métaphorique des critères qui servent à établir le vrai. Elle est sans doute un peu injuste aussi, ou à tout le moins anachronique, ne prenant pas en compte le fait qu'à l'époque où Platon fonde son académie, le modèle de pensée pure qu'il cherche à construire est un « besoin très cathartique de séparation de modes de pensée [qui se justifie] d'autant plus que la philosophie naissante restait solidaire d'une langue encore très concrète, très imagée qui avait fait la fortune des premiers penseurs anté-socratiques » (Wunenburger, 2009, p. 35).

La critique de Nietzsche a cependant le mérite de rééquilibrer un peu les forces en introduisant un doute nécessaire dans un contexte où la raison et les lumières dominant le monde de la pensée. Si la pensée analogique est non seulement l'opération de base de notre activité neuronale et langagière, celle par laquelle nous percevons le monde (Bateson), mais également celle par laquelle nous le concevons (Lakoff et Johnson), n'est-il pas juste de dire que nous sommes des animaux au moins aussi métaphoriques que raisonnables ? Les métaphores ne permettent pas seulement de dire les idées de façon fleurie, elles sont le prisme même à travers lequel s'élaborent ces idées. Nous conceptualisons de la même façon que nous métaphorisons. La pensée n'existe pas en dehors de ce bricolage à la fois rationnel et poétique dont il s'agit maintenant d'étudier précisément la mécanique.

2.4. Le sens propre et le sens figuré : poétique de l'écart

La métaphore est sans doute la plus banale et la plus extraordinaire des figures de la rhétorique. Au sens strict, elle désigne le « transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre » (Aristote, trad. 1980). Cette substitution consiste à utiliser un mot dans un sens différent (sens figuré) de celui que lui concède l'usage courant (sens propre). Quelles sont les raisons qui peuvent nous pousser à transporter ainsi le nom d'une chose à une autre ? À première vue, elles semblent appartenir à deux catégories :

- Certaines choses n'ont pas de nom. Il faut alors leur en trouver un. Cette opération est un nominalisme.
- Certaines choses ont déjà un nom, mais celui-ci ne permet pas de laisser entendre tout ce que l'on voudrait dire à leur sujet. La métaphore est alors ce qui permet de renforcer un discours en lui adjoignant des auxiliaires de sens qui le gauchissent et paradoxalement l'éclairent.

La première opération semble en être une de nécessité tandis que la seconde en serait une de pur *design*, une coquetterie. De cette distinction découle à mon avis une répartition problématique de ce que l'on appelle le sens propre et le sens figuré et c'est pourquoi il me semble pertinent de la discuter un moment.

À propos de la première opération – le nominalisme par extension métaphorique –, Pierre Fontanier (1821/2009) parle, dans son *Manuel classique pour l'étude des tropes*, d'un « sens étendu ». Par proximité analogique de forme, par contagion d'usage, une notion proche de ce que l'on veut dénommer fait un peu de place au cœur de sa signification pour accueillir une désignation supplémentaire. Ce nouveau sens n'est pas un maniérisme, un mot d'auteur, il répond à un besoin, il comble un vide. Il donne pour exemple le sens du mot *feuille* qui est passé de l'arbre au papier quand il a fallu donner un nom à ces nouveaux objets. Dans ce cas ce sont des propriétés morphologiques qui rapprochent, comme par contamination, les deux objets l'un de l'autre. La minceur, la légèreté, une certaine généalogie matérielle – le papier est constitué de fibres végétales –, relie la feuille de papier à celle de l'arbre si harmonieusement qu'il semble évident de désigner l'une par l'autre. Ce premier déplacement de sens serait donc le fruit d'une nécessité – l'impératif de nommer quelque chose qui n'a pas de nom – à l'issue duquel un nouveau sens propre apparaît aussi naturellement que les feuilles poussent aux arbres.

Par opposition à cette « nécessité naturelle », la seconde opération d'extension de sens ne paraît pas répondre à un manque lexical, d'où peut-être l'accusation de spéciosité dont elle peut faire l'objet. C'est une opération par laquelle on vise à renforcer un discours, à présenter une idée de façon plus vive que si l'on s'en tenait à son sens propre. Quand on dit par exemple de l'homme qu'il est un *loup* pour l'homme, on signifie le fait que l'homme n'a de prédateur que lui-même, mais on lui prête aussi d'autres qualités que l'adage suppose au loup : la brutalité, la bestialité, la sauvagerie intraitable, etc. L'amélioration métaphorique est une fulgurance qui vise à faire mieux

voir ce que l'on veut dire en combinant ponctuellement des significations pour se rapprocher au plus près de l'idée à exprimer. Dans son manuel, Fontanier (1821/2009) définit ce type de figures comme « les traits, les formes ou les tours [...] par lesquels le langage [...] s'éloigne plus ou moins de ce qui en eut été l'expression simple et commune » (p. 64). Mais qu'est-ce exactement que cette expression simple et commune dont se distingue la figure ? Est-ce cela que l'on appelle le sens propre ? Parce qu'il est vrai que si les figures du discours ont toujours fait l'objet d'une attention et d'une documentation fouillée, le sens dit propre, lui, semble aller de soi, on le regarde peu et l'on ne l'évoque que par opposition aux figures de style. Pourtant, à mon avis, deux problèmes d'importance se posent dès que l'on postule l'existence d'un sens propre des choses : le sens propre existe-t-il de manière intrinsèque à l'objet qu'il désigne ? Et si le sens figuré dérive bien du sens propre, d'où vient-il, lui, le sens propre ? Autrement dit, lequel est l'œuf et qui fait la poule ?



Il peut arriver que les choses se brouillent dans un ordre que l'on pensait stable et qu'un sens nouveau exproprie l'ancien comme le coucou chasse, en grandissant, les petits du nid légitime. C'est le cas du sens du mot *cap*, par exemple, qui désignait dans un premier temps la tête puis, par extension, le bout de terre qui dépasse dans la mer, comme la tête dépasse du corps. Aujourd'hui le terme *cap* pour dire la tête a disparu du langage courant (même si on l'entend encore dans l'expression *habillé de*

pied en cap). À propos de ce type de métaphores passées dans le langage courant au point de devenir un nouveau sens propre on parle de métaphores mortes, ou éteintes. Il se passe à peu près la même chose avec une expression comme *courir un danger*. Son sens premier nous est parfaitement obscur (comment est-il possible de courir un danger ?). S'il a disparu, c'est sans doute parce qu'il ne répondait plus à aucune nécessité langagière, ne désignait plus aucune activité humaine usuelle. En revanche, nous continuons d'être exposés à toutes sortes de dangers et continuons donc d'utiliser l'expression prise dans son sens figuré qui est en quelque sorte devenue son nouveau sens propre. L'idée selon laquelle le sens figuré serait la dérivation volatile d'un sens propre aussi stable que le pied d'une table me paraît donc fortement erronée. Tout sens propre est d'abord un sens figuré que l'usage a fixé, ou plutôt que l'usage fixe pour un temps, avant que la contamination métaphorique du sens et les nécessités conceptuelles du moment ne rebattent les cartes. La construction du sens est une longue dérive qui dit la relation entre les choses :

la métaphore, pour autant qu'elle désigne des rapports et non des objets, est le mot primitif qui n'a dû perdre sa couleur que progressivement jusqu'à devenir l'expression propre. [...] C'est pourquoi toute langue [...] est un répertoire de métaphores éteintes. (Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, cité par Kofman, 1972, p. 57)

Il en va ainsi de la dénomination même du terme *propre* qui convoque autour de lui, par rapprochement lexical, tout un arsenal métaphorique qui figure et renforce sa surface conceptuelle. De la même façon que la maman ourse lèche ses petits pour les reconnaître à l'odeur, le sentiment de propreté est lié à celui de propriété et finalement à une certaine forme d'identité. Il ne s'agit pas ici d'arroser l'arroseur pour la seule ironie du geste, mais de souligner que si la métaphore est conceptuelle (Lakoff et Johnson, 1980/1985) le concept n'en est pas moins métaphorique. Le sens figuré est toujours déjà un sens propre qui lui-même est la forme figée d'anciennes métaphores, un fossile de subjectivité.

Pour penser la constitution des mythes, mais également pour réfléchir à la manière dont cette pensée se distingue de la pensée rationnelle et scientifique. Claude Lévi-Strauss (1962/1990) oppose la figure de l'ingénieur à celle du bricoleur en un face à face qui me semble comparable à celui qui articule le sens propre et le sens figuré. L'ingénieur subordonne sa tâche à « l'obtention de matière première et d'outils conçus et procurés à la mesure de son projet » (p. 27). Ainsi, le sens propre serait comme une belle feuille de contreplaqué 4 par 8, originel, toujours disponible en magasin, livraison 24 heures. Par opposition, le sens figuré est le bricoleur. Il récupère et accumule dans sa remise tout ce qui pourrait resservir, il s'arrange avec

les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures » (Lévi-Strauss, 1962/1990, p. 27).

Walter Benjamin (1916/1985) voyait dans l'opération allégorique un bricolage de ce type, une composition nouvelle de signification à partir de fragments accumulés : « les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses » (p. 243). Mais si ces ruines sont bien la trace de l'Histoire dans le présent, elles sont moins des matériaux dévastés que des matériaux ayant déjà servi, semblables aux ineffables retailles qui encombrant et enrichissent l'atelier du bricoleur. Nous utilisons un stock limité de fragments qui permettent des compositions infinies. Ces fragments amènent avec eux une histoire, pour le meilleur (la reconnaissance, la possibilité d'être compris et de comprendre les autres) et pour le pire (le cliché, le lieu commun). Fondamentalement ambigu le phénomène métaphorique est travaillé de l'intérieur par un conflit profond « entre sa valeur sacrée et la nécessité profane d'être comprise » (1916/1985, p. 239) – conflit dont on verra qu'il est aussi celui qui travaille le stéréotype.

L'expression juste d'une idée n'attend pas qu'on la choisisse dans une réserve qui les contiendrait toutes à l'avance, mais elle est le résultat d'une combinaison de significations parmi des millions d'autres possibles. Le sens propre n'existe pas vraiment, mais relève de la combinaison pertinente de termes dont le sens se précise au contact des autres termes avec lesquels il est employé (Jakobson, 1963). Le sens propre d'un mot aussi commun que *cuisine* par exemple, est sujet à variation en fonction du contexte où il est employé, de l'intention de celui qui l'emploie et de la capacité de celui qui l'entend à comprendre les variations dans le terme. Je fais la *cuisine* (je prépare la nourriture), dans la *cuisine* (une pièce de la maison). La machine langagière ne sait rien à l'avance, mais elle est conçue pour tout dire – y compris l'indicible. Pour autant, tous les mots ne sont pas seulement des « signifiants flottants », des *trucs*, des *affaires* ou des *patentes* en attente d'activation. Si aucune situation de discours n'est irrémédiablement fixée, il n'en reste pas moins que les mots sont pourvus d'un reliquat de signification au nom duquel on les choisit dans l'immensité finie du « trésor lexical » (Jakobson, 1963, p. 46). Le sens propre existe donc bel et bien, mais cette signification instituée n'a pas autorité sur l'usage que l'on peut faire des mots. Le sens de « ce que l'on veut dire » reste toujours en devenir, toujours à finir, toujours à faire voir. L'invention est non seulement possible, mais inévitable. La parole – comme la pensée – est un bricolage qui consiste à construire des figures toujours plus nouvelles à partir de ces reliquats de significations toujours plus anciens. En répondant à la nécessité de nommer les choses, le sens propre s'ouvre à l'association d'idées, au glissement de sens et au montage imprévu des significations, bref à la poésie. Quant au sens figuré, en dotant l'expression d'un bon *design*, il améliore la capacité d'abstraction du langage et sa prise conceptuelle sur le monde. Aristote lui-même en convenait : « les mots ordinaires transmettent seulement ce que nous savons déjà ; c'est la métaphore qui peut produire quelque chose de nouveau » (trad. 1973). C'est tout le paradoxe de la métaphore : si elle dit strictement la même chose que le sens propre, elle ne dit rien. Elle n'est éclairante que si elle

s'éloigne de ce qu'elle veut dire (Moor, 2009). En introduisant du jeu dans la signification, en laissant entendre autre chose que ce qu'elle prétend dire, la métaphore nous éloigne du sens propre. Mais est-ce un problème ou précisément sa qualité ? Doit-on lui reprocher les imprécisions de ce glissement, y voir une perte de signal ? Ou doit-on plutôt considérer que cet écart dans la répétition du même, en offrant un deuxième point de vue sur un problème, légèrement décalé, comme l'est l'œil gauche de l'œil droit, est précisément ce qui permet d'ajuster la vision. La relation du sens propre avec l'infinité des manières de l'exprimer serait alors comparable aux quelques centimètres qui séparent les deux yeux ; distance nécessaire pour que s'active la vision stéréoscopique et, partant, la perception en relief du monde. Ainsi, plutôt que d'opposer les vertus comparées des manières bricoleuses et ingénieuses de penser le monde, il me paraît beaucoup plus fécond de voir comment elles s'articulent entre elles et de quelle dialectique cette relation peut s'avérer porteuse à condition d'y être attentif. Car tout le monde bricole, y compris les « ingénieurs », même si cela ne va pas sans passion ni sans contradiction.

2.5. Champs de bataille

Les sciences dites exactes forgent souvent des énoncés très poétiques pour désigner les phénomènes physiques ou mathématiques qu'elles observent. On parle de *Big Bang*, de *trous noirs*, mais aussi d'*incomplétude* et de *décohérence*, de théorie des *cordes* ou des *catastrophes*... tout en ne supportant pas bien que ces figures s'émancipent et s'en aillent vivre comme le chat de Schrödinger dans les ruelles de l'imaginaire commun et du langage courant. Dans un tout autre domaine, les philosophies dites analytiques reprochent à celles qui sont dites continentales un goût immodéré pour la création de concepts et le nominalisme effréné qui en résulte. Pour le philosophe analytique, il importe de ne pas se payer de mots ou, pour employer une autre expression proverbiale, de ne pas laisser que les mots nous pensent, autrement

dit de ne pas permettre au sens figuré de l'emporter sur le propre de la chose. On retrouve là l'opposition fondamentale entre la vérité (le propre) et le simulacre (le figuré). Des concepts comme la *ritournelle* deleuzienne ou comme la *déconstruction* derridienne sont ainsi perçus comme des fantaisies poétiques sans véritable portée philosophique. Ce dissensus intellectuel a copieusement alimenté la dispute lors de ce que l'on a appelé l'affaire Sokal du nom de ce physicien qui, irrité par les emprunts jugés abusifs des « humanités » à sa propre discipline, avait imaginé un stratagème vengeur. Pour dénoncer les faiblesses d'une volatilité transdisciplinaire en laquelle il ne voyait que frivolité, il avait envoyé en 1996 à la revue *Semio Text* un article vantant la pertinence des dits emprunts, alors que son but véritable – révélé après la publication – était d'intoxiquer la revue en truffant son texte d'erreurs volontaires. Il avait alors eu beau jeu, une fois le texte accepté, de dénoncer un manque de rigueur et partant la supposée charlatanerie de la théorie littéraire postmoderne. Encore une fois, le roi était nu et la querelle ravivée entre les ingénieurs objectivistes pour qui le langage se doit d'être le plus transparent possible, au point de rêver qu'il puisse n'être que l'expression sans perte de la pensée pure, et les bricoleurs subjectivistes pour lesquels penser le monde revient à inventer la langue pour le décrire. D'un côté on reconnaît la petite musique platonicienne qui condamne les fausses représentations d'un langage trop imagé pour rendre compte avec exactitude des phénomènes. De l'autre on défend une approche plus littéraire de la connaissance, pour laquelle la beauté (c'est-à-dire la pertinence) d'une idée loge moins dans la pureté d'un concept que dans le mouvement de la langue. C'est l'élégance robuste de l'équation contre la grâce évanescence des opérations de montage, mais c'est également le positivisme moderne hérité des Lumières contre les vertiges réflexifs du tournant linguistique et de la théorie postmoderne. Prenant partie dans la controverse, le philosophe Jacques Bouveresse (1999) dénonce en bloc « une époque où, en philosophie et dans la pensée en général, l'imagination prétend de plus en plus détenir et même détenir seule le pouvoir législatif lui-même et ne traite plus la raison que comme une simple exécutante de ses volontés » (p. 59). On peut s'étonner du rôle tenu ici par « le

pouvoir législatif » dans une phrase extraite d'un livre tout entier consacré à contester les emprunts métaphoriques entre disciplines... N'en déplaie donc aux gardiens du temple dans lequel « nul n'entre qui ne soit géomètre », il me semble impossible d'échapper à la métaphore et plutôt que de contester l'inévitable retour dans le sens commun des produits de l'expertise, il m'apparaît peut-être plus fécond de réfléchir aux effets de ces va-et-vient entre les différents mondes : que se joue-t-il quand un même terme qui cristallise en laboratoire l'expression d'un concept de la pensée pure (Docteur Jekyll) rencontre son double, rejeton hirsute et maladroit, issu d'approximations brouillonnes et du sens le plus commun (M. Hyde) ?

Pour en finir avec l'opposition qu'ils jugent stérile entre la perspective objectiviste du sens propre et celle subjectiviste du sens figuré, Lakoff et Johnson (1980/1985) proposent d'envisager une troisième voie, synthèse de l'opposition dialectique entre les deux précédentes qu'ils appellent « rationalité imaginative » (p. 204). Cette opération de conciliation relève d'un programme pacificateur sans doute très raisonnable pour ce qui est de la discussion intellectuelle, mais pour ma part, en tant qu'artiste soucieux de faire apparaître les lignes de force sur lesquelles s'appuie le pouvoir d'un discours, il m'intéresse moins d'instituer cette conciliation que d'utiliser le potentiel stéréoscopique du décalage entre les significations propres et figurées et de réfléchir à la dynamique spéculative que cet affrontement dialectique permet d'activer. Cette polysémie systémique est ma marge de manœuvre artistique, un outil pour fragmenter le consensus. Les mots portent en eux l'histoire des disputes qu'ils ont servi à instruire. Ils sont les témoins et arbitres des affrontements conceptuels qui structurent nos imaginaires. Une telle bataille du sens travaille la notion de *folie* dans cette anecdote empruntée à Gérard Genette (2006). Il raconte avoir lu dans une biographie de Michel Foucault que l'auteur d'*Histoire de la folie* s'était estimé heureux de quitter l'Université de Vincennes où il n'était, selon lui, « entouré que de demi-fous » (p. 140). Même s'il semble à Genette que « les principes de méthode (et autres) doivent être réservés à leur champ d'application spécifique, et négligés là où

ils n'ont pas grand-chose à faire », il trouve « rafraîchissant » ce moment où « la vigilance théorique s'efface au profit du sens le plus commun » (p. 140). Autrement dit, on peut être à la fois le philosophe universellement admiré pour avoir déconstruit la notion de folie tout en continuant à traiter ses collègues de tarés.



Parmi les graffitis prélevés sur les murs universitaires, lors de la révolte étudiante de 1968, on a pu relever cet aphorisme (tiré de l'introduction au *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem, 1967) : « Nous ne voulons pas d'un monde où la certitude de ne pas mourir de faim s'échange contre le risque de mourir d'ennui ». La symétrie du slogan fait sa force. C'est une figure appelée syllepse de sens, qui consiste à utiliser un même terme deux fois dans un même énoncé, d'abord au sens propre puis au sens figuré. Un exemple canonique en est emprunté à Racine par Fontanier (1821/2009) : « Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie / Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé / Brûlé de plus de feux que je n'en allumai. » Les *maux* et les *feux* dont se plaint Pyrrhus sont à la fois les désastres (de la guerre) qu'il inflige à ses ennemis et les tourments (de l'amour) qu'il

subit. L'étrange beauté de la formule de Vaneigem repose sur une figure de style – la syllepse de sens – qui active, dans la structure même de sa syntaxe, un affrontement du même ordre que celui qui oppose le mouvement révolutionnaire dont il se réclame aux forces réactionnaires qu'il conteste. C'est en effet l'angle d'attaque favori du discours conservateur que de récuser les idées gauchistes sur la base d'un rappel à l'ordre « réaliste ». On rappelle paternellement aux « enfants gâtés » et autres « pelleteux de nuages » qu'il faut avoir le ventre plein pour s'adonner aux rêveries révolutionnaires. Or, que fait Vaneigem ? Il met en parallèle deux façons de mourir, l'une littérale (de faim), l'autre figurée (d'ennui). La métaphorisation est le lieu même du combat entre les arguments utopiques et réalistes, qu'ils soient de droite ou attaché comme les communistes à la très concrète lutte des classes. Pour ceux-là, celui qui se plaint de mourir d'ennui ne saurait être autre chose qu'un mort pour de faux, un mort de cour de l'école, un mort qui compte jusqu'à dix et se relève.

Quelque 50 années après ce premier affrontement à la fois littéraire et littéral, la certitude de ne pas mourir de faim que contestait Vaneigem a fait long feu, et les promesses de sécurité matérielle ne font même plus partie des garanties capitalistes. Au culte du progrès, s'est substitué (renforcé) un « chantage à la catastrophe », identifié par le Comité invisible (2014) comme un nouvel ordre de gouvernement. Dans *À nos amis* ce sont de nouvelles figures qu'il s'agit d'activer contre la loi et l'ordre d'une gouvernance toujours à renverser. L'une des figures convoquées par le discours des rédacteurs du Comité propose un étrange écho aux façons de mourir évoquées par Vaneigem. Après le modèle de l'« insurrection » prônée dans un ouvrage précédent, c'est la figure de la « guerre civile » qui est maintenant agitée par les auteurs comme modèle d'une vie en alerte et d'une solidarité extatique. Sans rentrer dans la discussion politique qu'appelle un tel argument, je voudrais partager ici un questionnement : cette guerre civile est-elle une métaphore ? Est-ce que l'on continue à mourir pour de faux ou est-on rentré dans une logique d'affrontement si réel à leurs yeux qu'il faille considérer cette éventualité morbide pour de vrai ?

Dans un premier temps, j'ai été perplexe devant cet appel à la guerre que je trouvais pour le moins désinvolte. Et puis, j'ai pensé – ou à tout le moins espéré – qu'elle était peut-être moins un argument littéral qu'une figure tactique. Que ce n'est pas sur la scène d'une discussion historique ou théorique que se déploie son efficacité et que c'est moins sur le mode de l'argumentation classique qu'il faut l'envisager que sur celui de la contamination et du contre-feu. L'image de la guerre est un agent actif destiné à subvertir le sens commun, précisément celui qui nous la fait rejeter, et au nom duquel on se plie à un ordre capitaliste qui est aux yeux des révolutionnaires plus odieux encore que la violence qu'ils prônent. Un peu comme le vaccin inocule une version du mal pour que le corps apprenne à s'en défendre, l'efficacité de cet appel à la guerre civile doit donc moins se mesurer à l'aune de sa propre toxicité qu'à celle des lieux communs qu'il confronte et devant lesquels on ne saurait se présenter sans arme. Il me paraît intéressant vu sous cet angle que la question ne puisse être résolue de savoir si la guerre civile à laquelle en appelle le Comité invisible est à prendre au sens propre ou au sens figuré. Elle n'est ni l'un ni l'autre, c'est une formule lâchée dans l'ordre du discours, moins pour y imposer sa propre rhétorique que pour subvertir toutes les autres. Patrick Boucheron (2013), lors d'un entretien à propos de son analyse de la fresque allégorique *Le Bon et le Mauvais Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti affirme que :

Toute révolution symbolique périme le langage politique du moment. C'est ce que nous vivons aujourd'hui, nos outils ne nous permettent plus d'analyser la réalité. Nos mots n'ont plus prise. Que fait-on quand on se fait voler nos mots ? Quand l'Empire s'approprie les mots de la Commune ? (Calvet, 2013)

Je ne sais pas si la guerre civile du Comité invisible n'est à leurs yeux qu'une métaphore, mais à tout le moins, je peux juger de son efficacité performative. Apologétique d'une violence politique jugée préférable à ce qui est identifié comme le mensonge systémique dans lequel nous vivons, elle a pour mandat de « périmer le langage politique du moment », c'est-à-dire de saboter certaines discussions,

certaines postures de discours – le pacifisme, le réformisme – pour que celles-ci ne puissent plus se rejouer éternellement identiques à elles-mêmes. Inventer un monde nouveau, c'est, pour le révolutionnaire, déjà, en parler différemment, inventer de nouvelles figures.

Le phénomène métaphorique voit s'affronter les protagonistes du chapitre précédent : l'image contre le concept, la figure contre le logos. Mais cet affrontement est dialectique, et la lutte n'admettra pas de vainqueur. De la même façon que les images ont besoin qu'on les parle, le langage appuie sa capacité d'abstraction sur des images. La pensée est visuelle et l'on doit s'accommoder de cette contradiction : rien de plus efficace que de faire comprendre une idée par une image, mais rien de plus instable que la signification d'une image. À travers les trois exemples que nous venons de regarder (Foucault et la folie ; Vaneigem et la mort ; le Comité invisible et la guerre civile), j'espère que le lecteur aura compris que si je m'intéresse à la pertinence conceptuelle des métaphores, c'est moins par passion épistémologique que par fascination pour le potentiel artistique de la discussion qui les travaille. Les *images qui parlent* circulent dans le discours et se glissent dans les craques du gros bon sens. Elles signifient fiévreusement tout en restant farouchement inassignables. Leur ontologie m'intéresse moins que les malentendus qui résultent de leur circulation entre le monde des idées et celui du sens commun, entre le domaine propre des compétences patentées et le tout-venant de la conversation ordinaire.

Le langage de la philosophie est le même que celui de l'art ou de la politique, mais c'est également celui avec lequel on achète son pain ou élève ses enfants. Au nom de cette affirmation à la fois banale et capitale, je m'oppose à cette idée en vogue dans le monde (régulier) de l'art contemporain selon laquelle l'art serait un langage spécifique inaccessible au profane, au même titre que la physique quantique ou l'économie des produits dérivés. Le *white cube* n'est pas une tour d'ivoire. Si je suis d'accord avec Bourdieu (1997, p. 75) qu'il peut être utile de « se retirer du monde pour le penser »,

je pense que cette posture ne saurait concerner les propositions artistiques qui n'ont rien à gagner à ignorer les « urgences (séculières) du monde pratique ». Au contraire, la multiplicité des regards les renforce, que ce soit sur le terrain silencieux de la pure présence ou sur celui bavard du commentaire superflu et de l'interprétation farfelue. La circulation des idées entre la pensée de type académique et le sens commun relève de ce qu'Agamben (2006) appelle une *profanation*, c'est-à-dire « la restitution au libre usage des hommes » (p. 95) des choses qui en avaient été soustraites parce qu'on « les réservait aux dieux ». Pour lui, la séparation entre le sacré et le profane, ainsi que la possibilité de transgresser cette frontière est précisément ce qu'il nous faut penser aujourd'hui, car loin d'être une société libérée de la transcendance religieuse, le capitalisme est une religion dont l'emprise est telle que « même les jours de fête et les vacances, loin d'interrompre le culte, en font partie » (p. 105). Je pense, pour ma part, qu'une circulation reste tout de même possible. Le langage autorise à tout moment que l'on se faufile entre les mailles de ce filet. Prendre volontairement une vessie pour une lanterne, sauter intempestivement du coq à l'âne, ou encore « mourir pour de faux » sont autant de profanations discrètes qui introduisent du jeu dans l'emprise du sens. La bataille de la signification relève plus de l'excès que du manque. Cet excès de signification, ce débordement polysémique est un terrain de jeu, la marge de manœuvre de l'artiste. Agamben dit du « chat qui joue avec sa pelote comme s'il s'agissait d'une souris [qu'il] fait tourner à vide les comportements qui sont propres à l'activité des prédateurs » (p. 112). L'artiste est comme ce chat qui fait tourner à vide la mécanique des comportements, il joue de ces entités signifiantes qui font l'ordinaire du pouvoir en les portant au sens figuré. Ce faisant, il introduit du jeu dans la bataille ; jeu qui est à la fois l'activité récréative au cours de laquelle le faire-semblant est l'affirmation d'une puissance ; mais qui est également le jeu mécanique que l'on donne au tiroir ou à la fenêtre pour qu'ils coulissent, cet espace « laissé libre pour la course d'un objet » (Favret-Saada, 2011).

Et le chat (de Schrödinger) ? Aux dernières nouvelles, il vit un peu partout sa vie de chat errant. On a pu le voir ici ou là, dans des films de Chris Marker ou Hayao Miyazaki. Pour ma part, la dernière fois que je l'ai vu il faisait l'objet d'un débat entre deux apprentis artistes. La scène se passe dans *Grande École* :

Nous nous enchantions de cette aporie. Étant donné que a) le chat retombe toujours sur ses pattes et b) la tartine tombe toujours du côté de la confiture, qu'advierait-il si l'on attachait celle-ci sur le dos de l'animal ? Les forces contradictoires s'annuleraient-elles ? Et comment qualifier alors cette suspension ? C'est à ce point précis de l'histoire que nous divergeâmes. Nous étions d'accord pour considérer que l'attelage chat/tartine, incapables de choisir le côté de sa chute tournerait sans fin avant de toucher le sol. Mais pour lui cette suspension était d'ordre physique. Il en conçut une sculpture évoquant le Graal du mouvement perpétuel. Pour moi la question était plus discursive, ne pouvait être représentée autrement que par une image mentale. Un peu comme la flèche de Zénon qui n'atteint jamais son but. Il voyait un objet animé d'un courant alternatif. J'y voyais un défi dialectique sans autre mode d'existence possible que les mots pour le dire. (*Grande École*, Le différend, p. 43)

CHAPITRE III – PHARMAKOLOGIE DU STÉRÉOTYPE

Sens commun et consensus

On pourrait penser que le chapitre qui précède est une sorte d'éloge de la métaphore, ou à tout le moins un plaidoyer pour la défendre dans le procès qui l'oppose aux partisans du sens propre et de l'objectivité. Dans ce nouveau chapitre, je voudrais changer de position et cette fois instruire à charge. Non pour le seul plaisir du retournement dialectique, ni dans une perspective relativiste (où toutes les opinions se valent), mais parce que je crois qu'on ne peut décrire la contribution des images qui parlent à la possibilité de comprendre le monde et de se comprendre entre nous, sans parler de leur ambivalence. On a vu dans le chapitre précédent que la nature des métaphores est conceptuelle (elles ne se contentent pas d'exprimer des idées, elles *sont* des idées) et qu'à l'inverse les concepts sont irrémédiablement métaphoriques (le sens propre n'existe pas, il est toujours le sens figuré, dérivé de quelque chose qui lui préexiste). Il n'en reste pas moins que l'extrême volatilité de ces images verbales a pour conséquence une forme d'instabilité dans le sens qu'il nous faut maintenant confronter. Utilisées de manière spontanée, dans une sorte d'enthousiasme heuristique, les métaphores sont certes un renfort précieux à la clarté de l'expression comme de la conceptualisation, mais ce genre de clarté se conserve mal. Si l'on en demande trop à l'analogie, elle fermente et peut devenir toxique. C'est cette instabilité que je veux étudier dans ce chapitre : comment les images qui parlent sont des principes actifs dont seule l'orientation – la direction qu'on leur donne, l'intention qui les anime, le contexte dans lequel elles apparaissent –, décide s'ils sont vice ou vertu, remède ou poison.

C'est pour signifier cette ambivalence structurelle que j'utilise les termes de *pharmakon* et de *pharmacologie*. Prise dans son sens le plus usuel, cette notion

renvoie à la fabrication médicinale des remèdes, mais dans un sens étendu c'est un concept qui permet d'appréhender comme un même phénomène le danger et ce qui le prévient. L'emblème des échoppes pharmaceutiques, la coupe d'Hygie, est une coupe autour de laquelle s'enroule un serpent. Le pharmakon est cet antidote fait à partir du venin qu'il entend combattre, un principe actif sans visée intrinsèque et qui dépend tout entier de l'usage et du dosage prescrit. On l'associe également à la drogue qui accroît le sentiment de bien-être de celui qui en consomme et, indissociablement, l'endort et l'intoxique. Le soulagement de la peine est un engourdissement, une amnésie. Chez Platon (tel que lu par Derrida, 1972), le terme est utilisé pour désigner l'écriture, cette technique qui est à la fois ce par quoi l'homme peut améliorer sa capacité à se souvenir (remède) tout en perdant ses facultés mémorielles (poison). De toute évidence, confier le fruit de sa pensée à un enregistrement écrit permet d'en conserver une trace fidèle, mais c'est parallèlement ce qui l'arrête et la fige, le risque d'une telle externalisation du souvenir étant de rendre la mémoire paresseuse. Comme ces budgets qui sont coupés faute d'avoir été utilisés, l'espace libéré dans le système mémoriel n'est pas tant un gain de place qu'une perte de capacité. C'est en ce sens que l'écriture est un pharmakon, c'est-à-dire un agent fondamentalement ambigu, dont le principe n'est ni bénéfique ni nocif en soi, mais les deux en même temps. Bernard Stiegler (2010) prolonge cette réflexion, notamment en utilisant la figure du pharmakon pour penser l'indétermination d'Internet et des technologies numériques : faut-il y voir la possibilité d'émergence d'une intelligence collective émancipée, ou un piège industriel qui capture et afflige notre capacité d'attention ? Sans doute les deux, et c'est justement le génie du pharmakon que d'offrir un cadre pour penser l'articulation de perspectives contradictoires au sein de phénomènes complexes. C'est une approche dialectique qui permet de tenir ensemble l'enfer et ses bonnes intentions, une attitude critique en forme d'oxymore, où les soleils sont noirs et les malheurs merveilleux.

Les figures métaphoriques ou allégoriques donnent à notre compréhension des choses

une vitesse précieuse ; mais elles peuvent aussi la ralentir, voire l'empêcher tout à fait. L'image, qu'elle soit verbale ou visuelle, peut tenir dans l'ombre ce qu'elle est censée illustrer quand elle s'appuie sur la reconduction d'idées reçues plutôt que sur l'observation du réel qu'elle prétend montrer. Ainsi, de la même manière que les mauvais souliers sont des souliers quand même, il faut réfléchir aux images en incluant les images mauvaises, celles qui posent problème, les images toxiques. Penser le phénomène métaphorique dans une perspective pharmacologique impose d'en considérer aussi la nocivité, le décrire jusque dans ses limites négatives, et de fait inclure à notre réflexion la plus honnie de toutes les images qui hantent nos représentations intérieures : le stéréotype.

3.1. Consensus et sens commun

Travailler sur la notion de stéréotype est aussi une manière d'étendre notre réflexion sur les images qui parlent à des représentations qui fonctionnent à plus grande échelle, une sorte d'imagerie mentale collective dont les stéréotypes, ou lieux communs, sont une catégorie particulière. Nous avons étudié jusqu'à présent comment certaines figures se forgeaient dans l'intimité de nos opérations neuronales, comment elles pouvaient s'incarner dans des représentations hybrides d'images et de langage. Il faut se demander maintenant comment ces représentations intérieures très personnelles composent avec les représentations collectives. Comment certaines choses "sont dans l'air" pour constituer le fond commun de nos représentations les plus intimes. Mais également comment ces figures sont nécessaires pour se comprendre, et comment, aussitôt construits, ces lieux communs se figent pour empêcher du fait même de leur existence la formation d'autres figures conceptuelles qui seraient nécessaires pour penser les mouvements du monde plutôt que ses piétinements. Comme la philosophie nous libère des présupposés idéologiques, l'art est censé s'affranchir des représentations clichées et autres poncifs dont il faut se

défendre comme d'une peste. Pour Roland Barthes (1975, p. 75), le stéréotype est un « monstre » qui « dort en chaque signe », qui matérialise dans le langage l'expression de la *doxa*, cette opinion publique majoritaire qu'il ressent avec effroi comme une « répétition morte qui ne vient du corps de personne ». Et il est certes difficile de ne pas souscrire au projet déconstructeur de l'auteur des *Mythologies* (1957) quand il exprime son « impatience devant le "naturel" dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique » (p. 8). Mais est-ce bien le sens commun qu'il faut détester ou le consensus ? Pour réfléchir à ce problème, je propose de définir le premier comme la capacité intersubjective à percevoir quelque chose en commun, et le second comme l'assignation d'une signification définitive à cette chose.

Avant d'être associé à l'enfer majoritaire des idées reçues, le sens commun est une notion aristotélicienne liée à la capacité de percevoir. Dans le cadre de cette philosophie des origines, le sens commun est celui qui permet de coordonner les cinq autres, « une faculté de l'âme qui permet de mettre ensemble toutes les sensations [... et qui] réunit le divers sous une seule juridiction. » (Cauquelin, 1999, p. 123). L'évolution moderne de la notion ne tient pas compte de cette origine sensible – voire sensorielle – du sens commun qui connecte directement la faculté de percevoir (les sens) avec celle de concevoir (la conscience), et l'on préfère généralement voir en lui la matrice de ces idées reçues tant dénigrées. Je crois au contraire que le rappel de l'origine de la notion permet d'en déplier tout le potentiel. Dans cette perspective, le sens commun n'est pas une pensée morte, préconstruite et donnée une fois pour toutes, mais s'avère le lieu d'une négociation toujours renouvelée, mue par le désir et la nécessité de tenir ensemble des choses que l'on perçoit comme dispersées. Le sens commun est cette instance qui coordonne la diversité du perçu entre les individus, qui permet d'articuler entre elles les incompatibilités de nos fors intérieurs. C'est un agencement sensible qui précède et conditionne notre capacité à mettre en commun l'expérience du monde, et partant de construire une communauté de perception et de

réception sans laquelle il serait illusoire de prétendre penser une communauté politique. Mais qui dit communauté de perception ne dit pas communauté d'interprétation et c'est ici à mon avis qu'il faut poser la distinction entre sens commun et consensus. Pouvoir partager un point de vue sur les choses ne signifie en rien que le point de vue que l'on porte sur cette chose lui soit attaché. C'est cet attachement du sens à la chose que désigne le terme de consensus.

Le consensus signifie l'accord entre sens et sens, c'est-à-dire entre un mode de présentation sensible et un régime d'interprétation de ses données. Il signifie que, quelles que soient nos divergences d'idées et d'aspirations, nous percevons les mêmes choses et nous leur donnons la même signification. (Rancière, 2008, p.75).

Dans le langage courant, le terme de consensus est souvent utilisé comme un synonyme de compromis. Néanmoins, si le consensus est sans doute nécessaire pour dégager un compromis entre des personnes – ce qui est une manière active de se mettre d'accord –, il arrive bien plus souvent que le consensus soit invisible. Les « temps consensuels » sont une autre manière de désigner l'empire de la doxa, ce moment où la signification des choses en vient à être donnée comme évidente et indépassable. Une notion comme celle de progrès par exemple a longtemps été consensuellement perçue comme chargée de valeurs uniquement positives, avant qu'on ne commence à faire l'inventaire des désastres qui peuvent lui être imputables. (Pensons également aux idéologies de la « croissance » et de l'« innovation » qui prolongent celle du progrès, et sur lesquelles repose la quasi-totalité des régimes de gouvernement.) Ainsi « le consensus n'est pas l'accord des gens entre eux, mais l'accord du sens avec le sens : l'accord entre un régime sensible de présentation des choses et un mode d'interprétation de leur sens » (Rancière, 2005, p. 8). Le problème ne serait donc pas tant le sens commun en tant que tel, mais l'emprise du consensus sur cette faculté de juger, et précisément la servitude volontaire qui nous voue à cette emprise comme au fruit d'une évidence. C'est en effet à partir du naturel dont il se pare, et qui irrite tant Roland Barthes, que le consensus assoit son emprise. « C'est ça

qu'est ça », dit-on devant n'importe quel phénomène social construit, comme on regarderait fataliste tomber la pluie dont on suppose en baillant qu'elle mouille. Pourtant, malgré la force de l'évidence tautologique, on sait que le *gros bon sens* est une construction sociale et non le résultat d'une décoction naturelle. Il est l'expression d'une pensée minoritaire devenue hégémonique parce qu'elle renforçait le pouvoir de quelques-uns. Pour Barthes, il est clair que l'arsenal des lieux communs qui composent l'ordinaire de la chronique médiatique n'a pas d'autre raison d'être que d'assoir la domination de ce qu'il appelait encore « la bourgeoisie ». Les évidences du consensus ne sont que le système organisé des valeurs sur lesquelles celle-ci appuie ses privilèges. Le sémiologue voyait la « science du sens » comme un antidote au poison de cette doxa, mais il en voyait aussi les limites. Est-il possible de vivre et penser en surplomb du sens commun, dans un perpétuel second degré, où l'ironie systématique devient sa propre police, voire un ordre nouveau, prompt lui aussi à se figer dans un arrêt morbide du sens ? Cette perspective élitiste n'est-elle pas incompatible avec le postulat d'une égalité d'aptitude entre les êtres humains ? Mon propos artistique et théorique est au contraire d'étudier comment penser un sens commun qui ne soit pas consensuel. Comment défaire la naturalisation dont toute perspective majoritaire affuble le sens des choses, afin de maintenir vivace la possibilité d'une interprétation dissensuelle ; afin que la pensée reste le processus actif par lequel se modèlent les significations et non le simple appareil qui nous permet de vérifier d'un œil terne que rien ne change au pays de la morne plaine.

Par ailleurs, prétendre s'affranchir totalement des idées reçues est-il seulement possible ? De la même façon que tout sens dit « propre » n'est qu'une figure que l'usage a figée – une dérivation, une contamination –, toute idée nouvelle n'est-elle pas *au départ* une idée reçue, à tout le moins une idée qui nous vient au contact de celle des autres ? Précisément parce qu'il m'apparaît présomptueux d'affirmer pouvoir produire de nouvelles significations autrement qu'en utilisant celles qui sont déjà là, je propose d'adopter une attitude (une méthode) opposée. Plutôt que de

brocarder la médiocrité des stéréotypes dominants, il nous faut oser plonger dans le répertoire infini de nos propres idées reçues – travailler à partir de sa propre idiotie, plutôt que de celle que l'on prête aux autres. Les stéréotypes ne vivent pas en dehors de nous, ils sont en nous. Pour les contrer, il ne faut pas hésiter à s'en approcher au plus près. Aller jouer dans leur structure, trouver une faille, introduire du sable dans les roulements de leur intraitable mécanique pour relancer de l'intérieur le jeu de dérivation sans trêve par lequel s'instaurent les significations. Autrement dit, pour se déprendre de l'emprise des stéréotypes, il ne suffit pas de les éviter – ce qui est sans doute impossible –, mais il faut au contraire leur foncer dedans, en se souvenant que « là où croît le péril, croît aussi ce qui sauve » (Hölderlin, 1808).



3.2. Quelques idées reçues sur les idées reçues

Le Dictionnaire des idées reçues de Gustave Flaubert (1913/1997), ou plus récemment celui des *médialectes* – que Gérard Genette (2006), définit comme le « miroir et modèle de notre sous-culture dominante [devenue] la langue de bois de tous » (p. 220) –, sont des charges acides contre le « prêt-à-penser » dont elles dénoncent la tyrannie intellectuelle et auquel elles opposent l'ironie du libre penseur. Mais le clivage est-il aussi net ? Est-il si facile de s'affranchir tout à fait de ces stéréotypes qui structurent notre imaginaire et surtout le coordonnent avec celui des autres. Ruth Amossy (2011, p. 27), note avec malice que Flaubert lui-même, dans son

Dictionnaire concédait l'absurdité de toujours dénoncer chez l'autre la toxicité des idées reçues : les imbéciles sont tous ceux qui ne pensent pas comme nous. Les idées reçues sont toujours celles des autres, et cela semble une évidence : on ne peut recevoir une idée reçue que d'un autre. Mais le propre du lieu commun, sa force efficace, c'est justement de se glisser dans nos représentations avec assez de mimétisme pour nous laisser croire que notre libre arbitre en est la source. Pour comprendre comment fonctionne ce parasitage, je crois qu'il faut prolonger la réflexion amorcée sur l'imagerie mentale et la manière dont celle-ci tend à s'incarner (et à s'exprimer) dans les figures du discours. Nous avons vu que les idées sont un alliage verbal/visuel. Cet amalgame est très malléable, il faut sans cesse le remodeler pour l'adapter à toute situation. Mais cette activité processuelle permanente ne va pas sans une certaine paresse. L'homo sapiens n'est pas seulement bricoleur, il est copieur-colleur, il recycle. Nous avons tendance à réutiliser des idées de seconde main, voire des morceaux d'idées en pièces détachées qui sont « reconditionnées », comme on le dit des appareils informatiques qui ne seront plus réparés.

Pour filer la métaphore technologique, il est déterminant de remarquer que les termes désignant « l'usure de l'expression verbale » sont tous empruntés au vocabulaire de la reproduction graphique ou typographique. Le *poncif* est un procédé d'empreinte en deux dimensions qui permet de piquer un dessin afin de le reproduire sur une toile en l'y ponçant. Les termes *cliché* et *stéréotype* apparaissent tous deux au début du XIX^e siècle pour désigner de nouveaux procédés d'impression. Le typographe ne compose plus son texte avec des caractères mobiles qu'il assemble lettre à lettre, mais utilise pour ce faire un moulage (stéréotype) ou une plaque gravée pour obtenir une composition d'un seul tenant (cliché) que l'on peut ensuite monter directement sur presse. C'est ce passage à une composition d'ensemble où les caractères autrefois mobiles se retrouvent liés les uns aux autres dans la structure même de la plaque d'impression qui, par extension de sens, justifie qu'on en soit venu à utiliser ces termes pour désigner la pensée figée. À la plasticité mobile de la lettre se substitue le

caractère rigide du cliché ou du stéréotype comme ensemble préassemblé que l'on ne peut plus recomposer. La faculté de penser au cas par cas se voit débordée par les formules toutes faites, où ce sont les situations qui doivent correspondre aux structures de notre entendement et non l'inverse. Penser par cliché ou stéréotype consiste donc à recycler indéfiniment des métaphores conceptuelles dont la réification nous pousse à prendre l'expression d'une réalité pour la réalité elle-même ; à croire par exemple que le racisme soit vraiment un *cancer* ou que des vidéos puissent être vraiment *virales*, etc. En se figeant comme stéréotypes, ces métaphores usées en viennent alors à masquer ce qu'elles sont censées montrer. Quand on parle de *pomme pourrie*, par exemple, pour désigner un fonctionnaire corrompu, la figure invisibilise le système qui l'a produit. On condamne la défaillance ponctuelle, la faute individuelle plutôt que d'envisager ce *mouton noir* comme le *fusible* d'un système organisé. De la même façon, la figure du *paradis fiscal* et son imagerie associée (un coffre-fort, la plage, des cocotiers...) ne permettent pas de se faire une idée, même rapide, de ce qu'ils sont censés représenter et deviennent toxiques à force de renforcer les mythes qu'ils devraient nous aider à déconstruire – en l'occurrence, que lesdits paradis sont bien plus le résultat d'un jeu d'écriture frauduleux que celui d'une fatalité géographique. Comme le vocabulaire inadapté dont parle Alain Deneault (2016a), cet attirail de figures erronées contribue à « blanchir sémantiquement » ce qu'il prétend pourtant dénoncer. Ainsi en privilégiant la simplification du présupposé sur l'observation d'une complexité à l'œuvre, de tels stéréotypes masquent le réel plutôt qu'ils ne le révèlent et semblent dès lors autoriser toutes les formes de manipulation de l'opinion dont on leur fait à raison grief.

Ce n'est pas un hasard si la nécessité de désigner (et dénoncer) le prêt à penser de ces expressions figées est apparue en même temps que les procédés mécaniques de reproduction qui vont permettre le développement des premiers médias de masse. Cette consubstantialité est le lieu même où s'articulent les principes à la fois bénéfiques et maléfiques du *pharmakon*. Aujourd'hui que disparaît la presse

imprimée, absorbée par l'essor des « médias sociaux », on a tendance à penser que sombre avec elle l'esprit démocratique, mais c'est oublier qu'elle n'a pas toujours eu les faveurs de la critique. Dans la droite ligne d'une réprobation de la culture de masse auquel l'esprit romantique préfère la fulgurance et l'exaltation aristocratique du destin singulier, toute une tradition littéraire, artistique et philosophique a vu se développer d'un œil inquiet la multiplication des gazettes, et dans son sillage l'invention de la photographie et du cinématographe. Pour certains, la reproduction mécanique et la perte d'aura qui l'accompagnait étaient porteuses d'une modernité menaçante (Benjamin, 1939/2000). Pour d'autres, c'était l'émergence de l'industrie culturelle qui s'annonçait comme une catastrophe, un appauvrissement général (Adorno et Horkheimer, 1944/1974). Plutôt que d'y lire des nouvelles du monde, les dadaïstes nihilistes voyaient pour leur part, dans l'océan de la matière imprimée, un matériau nouveau dans lequel découper aléatoirement les motifs d'un langage en ruine, où les mots ne font plus sens (Ball, Schwitters) et où les images sont déchirées, fragmentées, pour représenter les monstres du temps présent (Hausmann, Höch).

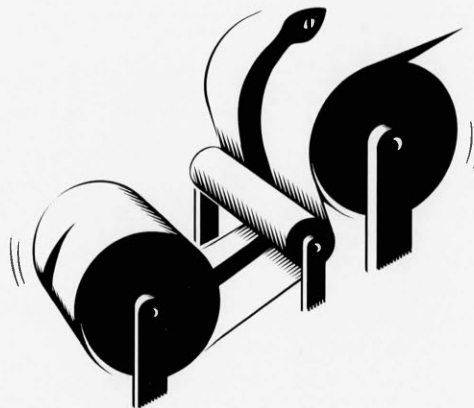
Ces quelques postures crépusculaires, pour déterminantes qu'elles aient été dans le champ de la critique, n'en sont pas moins minoritaires dans le champ de la pratique. À l'inverse, les artisans de la propagande politique, comme ceux qui travaillaient pour l'industrie capitaliste se sont réjouis de la possibilité nouvelle de rejoindre un public populaire. Ils y ont vu l'opportunité d'une diffusion sans pareil de leurs idées pour les uns, de leurs produits pour les autres. Pour les tenants de cette pensée positive de la diffusion de masse, les représentations du réel que celle-ci impose dans l'espace public sont certes extrêmement simplifiées, mais cette compromission avec le sens commun est le prix à payer pour que l'information se transmette au plus grand nombre et non plus au seul bénéfice de quelques-uns. Si ce crédo populiste s'est développé sur un mode propagandiste dans une perspective communiste révolutionnaire (je pense à la revue AIZ de John Heartfield en Allemagne, au Constructivisme et à l'Agit-prop en Russie), il est plus spontanément associé à

l'idéologie capitaliste, et notamment à la figure de Walter Lippmann, homme de presse et publiciste qui est sans doute le premier à théoriser le stéréotype comme concept positif. En 1922, paraît *Public Opinion*, ouvrage dans lequel il propose une interprétation du stéréotype qui n'est plus seulement pensé comme une perte d'aura ou la marque d'une pauvreté d'âme, mais où il est apprécié pour son potentiel de modernité à construire. Au-delà du procès en simplification facile, la viralité du stéréotype est alors perçue comme ce qui fait sa force. Son caractère facilement reproductible et appropriable n'est pas pour Lippmann un poison politique, mais tout au contraire une simplification nécessaire de l'expertise, un ferment égalitaire qui permet à tout un chacun de se saisir des problèmes de tous et sans lequel le fonctionnement démocratique d'une société ne serait pas possible. Cette vision positive du stéréotype tempère fortement la charge négative qui lui est communément attribuée et ouvre sur ce que Ruth Amossy (2011) appelle sa « bivalence constitutive ». Le stéréotype est nécessaire à la compréhension des phénomènes. Une sorte d'unité de base de la signification. De même que le mot est un amalgame de lettres, le stéréotype est un amalgame d'idées. Nous tenons à notre disposition mentale des schèmes glanés par l'expérience et que l'on peut réutiliser sans avoir à les recomposer, plomb à plomb, à chaque fois qu'ils peuvent servir. Vu sous l'angle Lippmannien, le stéréotype est un « ferment actif », le vecteur d'une « conceptualisation productive » qui :

médiatise notre rapport au réel. Il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante. Selon Lippmann, ces images sont indispensables à la vie en société. Sans elles, l'individu resterait plongé dans le flux et le reflux de la sensation pure ; il lui serait impossible de comprendre le réel, de le catégoriser ou d'agir sur lui. Comment en effet examiner chaque être, chaque objet dans sa spécificité propre et en détail, sans le ramener à un type ou une généralité ? (Amossy, 2011, p. 29)

La schématisation stéréotypale ordonne « la confusion que provoquerait la saisie simultanée de trop nombreux détails » (2011, p. 50), de la même façon que nous ne

lisons pas réellement chacun des mots de la page, lettre à lettre, mais la balayons du regard en opérant une reconnaissance rapide des schèmes connus. Ce n'est que lorsqu'une difficulté survient que l'œil s'arrête et prend le temps de détailler le problème. Cette pensée du stéréotype comme simplification nécessaire est très proche de la théorie de la forme gestaltiste pour laquelle il importe de penser le *tout* (ici le stéréotype) comme une chose nouvelle à considérer autrement que comme la somme de ses parties, mais également comme une figure autonome à distinguer du fond dont elle se détache, ou si l'on préfère, du bruit qui l'entoure.



3.3. Stéréotypage et ligne claire

Il y a une analogie à faire entre cette pensée « positive » du stéréotype et ce qu'on appelle la ligne claire dans le monde de l'illustration. Ce langage graphique, dont on attribue l'invention à Hergé, fonctionne en effet un peu de la même façon, par schèmes stéréotypés. C'est un dessin réaliste qui ne copie pas le réel, mais en donne une version simplifiée qui en accroît la lisibilité. L'opération majeure est ici le choix du chemin par lequel passe un cerne à l'épaisseur constante qui délimite chaque objet,

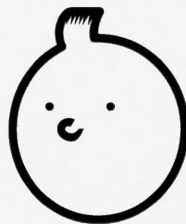
le détache bien de son décor. C'est ce trait noir et sa franchise à la fois sobre et expressive qui lui valent l'appellation de ligne claire. L'effet recherché est celui d'une netteté proche de la transparence : on ne doit pas pouvoir se méprendre sur ce qui est représenté. Pour que la saisie du signe soit immédiate, il convient de réduire au maximum le bruit qui pourrait la gêner, les effets de style trop visibles. Chaque élément du dessin est bien distinct des autres qui ne se confondent pas avec le fond. Comme le cordon de plomb sépare les différentes couleurs de verre des vitraux, la ligne claire – qui en réalité est noire – délimite des cellules qui seront ensuite coloriées sur un autre cliché. La couleur, toujours disposée en aplat est moins utilisée pour rendre un volume que pour identifier les différents objets représentés. Les effets de hachure ou de dégradé sont rares ou proscrits. Si cette façon de dessiner est liée, comme le terme de stéréotype, à la systématisation d'une technique d'impression (la séparation des couleurs par calques), le principal intérêt de l'analogie ligne claire/stéréotype est surtout de comprendre le rôle et l'importance de l'esprit de synthèse qui anime ces deux opérations d'épure et qui, dans un cas comme dans l'autre, sont moins considérées par leurs détracteurs comme un nouvel outil d'éloquence et de clarté, mais comme un appauvrissement et une perte d'aura.

Les professeurs de dessin classique ont souvent pour mandat de défaire cette habitude issue de l'enfance de « fermer » les dessins. Ils apprennent à leurs élèves qu'une ligne de force ne passe pas forcément par le « bord » de la forme, mais qu'elle est souvent utilisée plus efficacement pour en révéler les sommets, le volume. C'est que, dans leur esprit, le dessin n'est pas narratif, il se doit de représenter le réel comme un espace, plutôt que comme un récit, et les objets comme des corps plutôt que des figures. En ceci ils pensent au dessin comme doit y penser un sculpteur. Ils voient celui-ci comme un outil pour exprimer l'épaisseur touffue des choses et trouvent souvent la ligne claire coupable d'une simplification anecdotique, sinon puérile. C'est la rigidité acidulée des jouets *Playmobil* contre l'articulation compulsive des sculptures de Rodin. La naïveté des « p'tits Mickey » contre le trait torturé de

Giacometti. La rassurante présence de ces figures fermées contre l'irréductible immanence de corps dont aucune ligne ne vient arrêter l'inquiétante vibration. Or, cette simplification moquée est à mon avis tout sauf simpliste. La réduction n'est pas toujours une perte. C'est une synthèse opérante, le choix d'une ligne dans le brouillard du réel, le dégagement d'une figure. Pour représenter une situation complexe de type narratif, où les objets sont signifiants comme peuvent l'être les mots dans la phrase, la ligne claire s'avère très précieuse. Dans cette optique il est pertinent au contraire de bien cerner les contours, que chaque chose soit identifiable, que chaque trait soit juste et signifiant et que soient supprimés tous ceux qui n'ajoutent rien au propos. Tout détail qui empêcherait une saisie rapide du dessin est banni. *What you see is what you get*, une rose est une rose, encore et toujours. Ainsi, tout comme le stéréotype, la ligne claire permet d'offrir du réel une synthèse précise et efficace, mais, dans les deux cas, c'est l'efficacité même de la synthèse qui en fait un allié redoutable.

Comme le stéréotype, la ligne claire simplifie le réel et ce faisant elle offre un accès direct au for intérieur. Dans *L'œil du Quattrocento*, Baxandall (1972/1985) montre comment les peintres de la Renaissance italienne ne peignaient pas une image à partir de rien, ne déposaient pas leurs représentations religieuses sur une tabula rasa cognitive, mais devaient composer avec les représentations intérieures d'un public exercé à visualiser les scènes en question lors de leurs exercices spirituels. Selon lui, les tableaux du Quattrocento ne faisaient que compléter ces visions intérieures. Et c'est une évidence qui est pertinente aussi pour notre relation contemporaine aux représentations. Une image, pour inédite qu'elle soit à nos yeux, n'est jamais la première image de quelque chose. Elle se situe dans une séquence combinatoire, celle des milliers de visualisations intérieures indexées sur des significations voisines qui nous permettent de la voir et de l'interpréter. Tout producteur d'image en est aussi un consommateur et il sait qu'il doit composer avec ces visualisations intérieures qui préexistent à celles qu'il produit, et d'une manière générale avec toutes « les écritures

préalables dont nous sommes faits » (Hecquet et Prokhoris, 2007). Pour ne pas interférer avec les visualisations intérieures de son public, le peintre du quattrocento était censé ne pas trop personnaliser les traits de ses figures et les décors dans lesquels celle-ci évoluait. Ils leur préféraient « des personnages d'un type très général, non particularisé, interchangeables » (p. 74). L'énoncé ne convient-il pas également pour décrire la figure de Tintin ?



Beaucoup de personnages issus de l'école franco-belge ou du manga japonais sont ainsi conçus dans un souci minimaliste où la schématisation des figures augmente la surface sur laquelle le lecteur peut accrocher la panoplie de ses propres traits. Ce que ces représentations perdent en réalisme, elles le gagnent dans l'implication qu'elles vont chercher chez le spectateur. On a beaucoup reproché à Tintin sa fadeur. Mais son dépouillement graphique, de même que son ascétisme psychologique, sont moins paresse que prouesse d'auteur, c'est un allègement narratif qui va à l'essentiel. Tintin est un personnage vide que chacun peut investir sans laisser de côté ses propres caractéristiques. On dit souvent que les représentations visuelles traditionnelles de la vie de Jésus – les vitraux, les fresques – de même que certaines affiches de l'Agit-prop russe étaient destinées à une population analphabète qu'il s'agissait à la fois d'éduquer et d'endoctriner (Nadeau, 2015). Cela n'est pas faux, mais cette emphase sur la mission éducative et propagandiste que l'on prête à ce type de représentations archétypales manque sa dimension universelle. Il me paraît tout aussi essentiel de dire que ces images simplifiées sont le substrat commun de l'ensemble de nos représentations collectives, y compris celles des gens bien éduqués. Je m'intéresse

aux stéréotypes parce que je pense que l'on ne peut pas penser la présence des images dans le débat public en faisant fi de cette grammaire élémentaire et de son emprise sur le terrain de nos affects. Sans verser dans un structuralisme totalisant, je pense que ces images participent activement à la constitution de notre « for intérieur », à savoir notre capacité de juger dans ce qu'elle a de plus intime et de plus politique à la fois. Pour cette raison, la pensée critique ne peut se permettre de hausser les sourcils devant ces représentations populaires. Non seulement elle doit composer avec ce substrat commun – ce qui semble une évidence –, mais elle doit également trouver comment *bien* l'utiliser, ce qui est beaucoup moins évident. Pour le dire autrement, je pense que ce n'est pas de l'extérieur que la pensée critique doit s'opposer à l'empire de la *doxa*, mais sur son propre terrain, dans les plus intimes de ses manifestations. C'est quand il parle en nous que le sens commun est le plus puissant, et c'est précisément pour cette raison que c'est en nous, dans nos propres systèmes de représentations stéréotypées qu'il faut trouver matière à le décentrer. C'est au sein même de nos représentations les plus privées qu'une opération de recadrage – ce « pas de côté » essentiel dont parle Gébé dans *L'An 01* – peut produire des effets de remise en mouvement de significations que l'habitude a figées. Les images toxiques sont si fortes que l'on serait bien bête de ne pas tirer quelque enseignement de cette puissance. Cette plongée dans notre propre idiotie est une méthode à explorer qui peut s'avérer générative de contre-représentations salutaires et/ou d'une décontextualisation à même de rebattre le jeu de l'interprétation.

3.4. La notion d'orientation

Ce n'est sans doute pas un hasard si la ligne claire naît sous la plume d'Hergé, dessinateur loué par certains, mais honni par d'autres au motif que ses bandes dessinées ont été le véhicule des stéréotypes racistes de l'idéologie coloniale. Sans rentrer dans le détail de cette polémique – elle-même un peu usée –, je veux profiter

de son évocation et de la comparaison ligne claire / stéréotype pour établir une distinction qui me paraît importante. Quand on parle de stéréotype, on pense souvent à la dimension sociale du phénomène, et à la nécessité de s'en émanciper. Les personnes noires ne sont évidemment pas paresseuses, les femmes ne sont pas plus douées pour le ménage que les hommes, etc. On critique avec raison cette dimension sociale du stéréotype, en tant que l'expression de préjugés qui assoient une domination contestable. On critique également le machiavélisme de ceux qui l'utilisent dans le cadre d'une « fabrique du consentement » à grande échelle (Chomsky et Herman, 1988/2008). Ces critiques sont justes et font à mon avis partie intégrante de la problématique du stéréotype tel qu'il m'intéresse de la poser. Mais je pense qu'on se prive d'une manière efficace de travailler contre ces préjugés en ne les examinant que du point de vue de leurs effets délétères sur le corps social. Si ces effets sont déplorable, il importe de faire plus que de les déplorer. Remonter à la source de ces phénomènes de figuration collective, s'attarder à la description de leur dimension cognitive plutôt que sociale, est à mon avis une méthode de travail efficace pour comprendre *de l'intérieur* comment ils se nouent et trouver ainsi une manière pratique de les dénouer à la source, au cœur même de la « fabrique du consentement ».

S'intéresser à la dimension cognitive du stéréotypage amène à se demander pourquoi le terme de stéréotype serait forcément synonyme de mauvais stéréotype. Je crois pour ma part qu'il en va de ce phénomène comme de celui du cholestérol dont on dit qu'il y en aurait un mauvais – corps spumeux qui bouche les artères – et un bon qui les nettoie. Or, il s'agirait en réalité d'une même substance dont le caractère toxique varie en fonction de ce qu'elle est amenée à charrier dans les veines. Selon la tâche qui lui incombe, elle peut être un facteur d'oxydation dangereuse ou chargée d'un entretien bénéfique des cellules. Il en va de même selon moi du concept de stéréotype. Tout comme celui de métaphore, il ne doit pas seulement désigner un répertoire figé de formules toutes faites, mais également une méthode de saisie, un

sens comparable à la vue et au toucher, une aptitude du regard à synthétiser le réel. La vision stéréotypée est une capacité cognitive qui permet de tout réduire à des schèmes, et pas seulement quelques traits d'un groupe à partir desquels un autre groupe peut assoir une justification de sa domination. Cette instrumentalisation négative du stéréotypage profite des facilités offertes par la simplification, mais il ne faudrait pas en déduire pour autant qu'elle est négative en soi. Là est sa nature fondamentalement pharmacologique : le stéréotype n'en ni bon ni mauvais, tout dépend de l'usage que l'on en fera. Et surtout de l'orientation qu'on lui donnera.

Nous avons vu plus tôt que le sens propre n'était qu'un sens figuré que l'usage a figé. Il est sans doute temps de se poser la question de savoir si le sens peut véritablement se figer. Autrement dit si le sens peut se déposer dans un objet comme le sable au fond d'un lac. Dans son livre *Les échelles argumentatives*, Oswald Ducrot (1980) avance l'idée que les mots n'ont pas de sens en eux-mêmes, mais que celui-ci dépend fortement de l'intention élocutoire de celui qui les utilise. Il s'intéresse plus à « la mise en œuvre des énoncés dans un discours [qu'aux] informations qu'ils apportent indépendamment de tout discours » (p. 10). Pour lui, le sens ne réside pas seulement dans la signification littérale d'une phrase, mais dans le mouvement du discours, et par conséquent le « vrai » ne loge pas intrinsèquement dans les arguments que l'on déploie, mais dans la manière dont ils se succèdent les uns aux autres, dans leur enchainement. Le sentiment du vrai naît du mouvement même de la pensée qui raisonne. Un énoncé n'existe jamais de manière isolée, il répond à un énoncé qui lui préexiste et tend des perches pour être prolongé dans un mouvement argumentatif perpétuel. La langue n'est pas un outil de description du monde que l'on pourrait utiliser *aussi* pour argumenter, mais est avant tout un outil argumentatif et dialectique. Les idées n'existent pas à l'état latent en nous, mais uniquement au moment de leur énonciation. L'acte élocutoire est performatif. Parler c'est donner une direction à sa pensée et par le fait même tenter d'orienter la pensée des autres.

Ducrot (1980) appuie sa théorie du langage sur l'observation qu'il y a des propositions qui ne possèdent pas d'orientation sémantique intrinsèque, mais dépendent totalement du contexte dans lequel elles sont prononcées. Il donne pour exemple de cette ambiguïté argumentative fondamentale l'adjectif *tiède*. Est dit *tiède* ce qui n'est ni chaud ni froid. Mais cette tiédeur ne signifie pas seulement une température moyenne. Si l'on dit qu'une bière est tiède, on regrette qu'elle ne soit pas froide. Mais si l'on dit qu'un café est tiède, on regrette qu'il ne soit pas chaud. L'adjectif *tiède* ne signifie donc rien en soi, car il peut être « orienté, argumentativement, vers le froid aussi bien que vers le chaud » (p. 69). Si l'on s'en tenait au strict sens propre des mots, il faudrait donc reconnaître qu'il y a deux morphèmes « tiède » dans la langue française. L'un orienté vers le chaud, l'autre vers le froid. Où alors il faut considérer que le sens propre du mot *tiède* est dépourvu d'orientation intrinsèque, celle-ci dépendant uniquement de la situation de discours. Mais l'adjectif *tiède* ne connote pas seulement la température. Que l'on regrette la froideur de l'une ou la chaleur de l'autre, ni la bière ni le café ne sont agréables quand ils sont consommés tièdes. On pourrait en conclure que l'adjectif *tiède*, bien que n'étant ni chaud ni froid, mais les deux à la fois, est du moins toujours un jugement de valeur négatif. Or il n'en est rien. On peut dire : « on est bien ici, il fait tiède », pour vanter la douceur de la température. Le sens de l'adjectif *tiède* ne dépend ainsi pas seulement du contexte, il est intrinsèquement ambigu, irrésolu, polysémique, comme pouvait l'être la notion de beauté, souvenons-nous, pour la professeure qui dictait un portrait de Dick Tracy à ma classe de secondaire. (Des années avant la lecture de Ducrot, ce caractère résolument irrésolu de l'eau tiède est évidemment ce qui m'avait séduit dans le fait d'intituler mon blogue de la sorte. Je cherchais à l'époque un petit coin perdu dans l'espace de la langue qui serait rétif à toute forme d'exaltation poétique. Je me disais qu'il était évident que personne ne se réclamerait jamais de l'eau tiède, que l'on préfère toujours être flamboyant, terrible ou ténébreux, *cold wave* ou *hot spring*, mais certainement pas tiède. Cette posture inhabitable m'avait

paru un excellent refuge à partir duquel protéger la refonte d'une pensée que je voulais modestement radicale.)

La notion d'orientation développée par Ducrot s'applique pour lui strictement aux énoncés du langage, mais il me paraît néanmoins très utile d'en étendre la portée à ces figures signifiantes complexes que sont les stéréotypes. Si les mots sont des unités signifiantes dont la signification dépend essentiellement de l'intention élocutoire de celui qui les véhicule, il en va de même pour ces chaînes d'unités signifiantes que sont les stéréotypes. Mon hypothèse est qu'ils n'ont pas de sens en soi. Ils ne recèlent pas de signification en dehors de ce que l'on veut leur faire dire. On ne peut séparer le sens qui leur serait intrinsèque du contexte de leur apparition ni du sens que tente de leur donner celui qui les formule. On peut utiliser un stéréotype raciste pour dénoncer cette idéologie comme pour la promouvoir : le sens ne préexiste pas à l'ordre du discours. Il n'y a pas d'idées au repos dont on pourrait s'emparer n'importe quand. Il n'y a d'idées que dans le mouvement de la pensée ; et par conséquent, il n'y a de critique possible que dans la compréhension de ces mouvements sensibles.

CHAPITRE IV – QUERELLES

Je voudrais maintenant prolonger cette réflexion sur le rôle du stéréotypage dans la constitution de nos fors intérieurs en examinant quelques exemples. Il ne s'agit pas d'illustrer après coup une théorie, mais de faire méthode des prémisses de cette théorie pour regarder des images intrigantes. Des images dont on ne sait pas précisément ce qu'elles fabriquent, même si l'on sait – et sent – qu'elles font assurément quelque chose. Ce sont des « illustrations », au sens large, c'est-à-dire que même si leur nature est très hétérogène – la couverture d'un livre, un corpus de dessins de presse, une affiche de propagande, un trope journalistique – elles illustrent un discours, elles tentent de le faire voir.

1.1. La marche de l'évolution

Dans l'introduction de son livre, *La vie est belle*, Steven Jay Gould (1991), grand théoricien de l'évolution, raconte son embarras devant l'image choisie pour la jaquette d'une traduction d'un de ses livres, *Les grandes énigmes de la vie*. Tout le monde connaît cette illustration, sous une forme ou sous une autre, tant sont nombreuses les reprises auxquelles elle a donné lieu. Elle n'a pas vraiment de titre, mais existe dans l'imaginaire de chacun comme « la marche de l'évolution ». Il s'agit de la file de primates marchant l'un derrière l'autre, du plus courbé au plus redressé, du plus ancien au plus récent, du plus simiesque au plus humain, et par conséquent, semble nous dire l'image, du plus *arriéré* au plus *évolué*. Ce qui irrite Gould – qui précise n'avoir pas été consulté sur ce choix iconographique –, c'est qu'il a justement « passé sa vie à réfuter cette image erronée de l'évolution » selon laquelle celle-ci serait le résultat d'une amélioration permanente. Le crédo défendu par l'image pourrait se résumer à l'idée que : 1) la Nature progresse. 2) En conséquence de quoi,

le progrès est naturel. Or, pour Gould, qui se situe dans une perspective darwinienne, le véritable (dés)ordre de l'évolution reste le fruit du hasard et de la contingence, plutôt que de la nécessité d'un progrès dont la « marche de l'évolution » vise à naturaliser le caractère inéluctable. Outre la vanité anthropocentriste qui consiste à penser l'homo sapiens comme la merveille ultime vers laquelle tend l'évolution, le grand tort de l'illustration est aux yeux de Gould (1991) la calcification mentale de cet agenda idéologique :

Bon nombre de nos illustrations matérialisent des concepts, tout en prétendant n'être que des descriptions neutres de la nature. Ce type d'images est le plus puissant agent de maintien de la conformité intellectuelle, puisque faire passer des idées pour des descriptions conduit à mettre le signe égal entre ce qui n'est qu'hypothèse et ce qui est fait objectif. Autrement dit, des manières de se représenter le monde se retrouvent transformées en prétendues données objectives de la nature. Des conjectures sont devenues des choses. (p. 23)

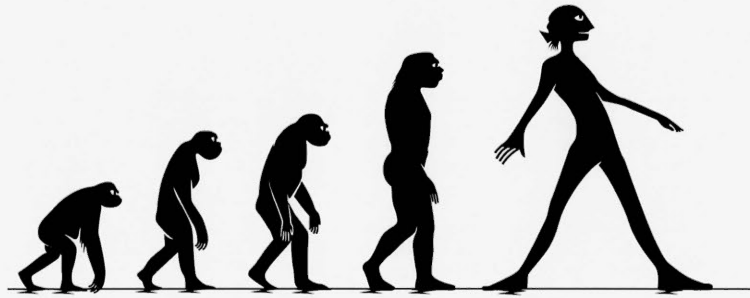
La « marche de l'évolution » est une image qui s'avère donc une entrave majeure à la compréhension du phénomène qu'elle prétend *mettre en lumière* – ce qu'annonce pourtant le programme étymologique du terme *illustration*. Par souci presque compulsif de voir de la forme là où il n'y a peut-être que de l'informe, elle voile ce qu'elle veut montrer dans « une tentative désespérée d'ancrer dans des justifications cosmiques notre espoir d'un monde faisant sens » (p. 42). Cela dit, bien que la théorie de l'évolution soit le terrain d'âpres controverses scientifiques et religieuses, il y a fort à parier que c'est moins par conviction antidarwinienne que l'illustration a été choisie pour illustrer la jaquette du livre, que par soumission à une représentation devenue canonique du fait de son efficacité même. Mark Twain disait qu'il ne fallait pas laisser les faits gâcher une bonne histoire, ce à quoi l'on pourrait ajouter « ni un bon dessin ». C'est parce que l'image est *belle* que les illustrateurs la reprennent et les éditeurs la publient. À leurs yeux, peu importe la thèse qu'elle véhicule, elle « fait la job ».

Cette anecdote illustre bien cette idée que le maquillage du réel est souvent involontaire, et qu'il n'y a généralement personne aux commandes des conspirations. Les maîtres du monde, pour machiavéliques et dissimulateurs qu'ils soient sans doute, n'ont pas tous les pouvoirs qu'on leur prête, et c'est souvent à leur insu, comme au nôtre, que se fabriquent les plus puissants des consentements. La paresse de nos élans conformistes est la véritable emprise du sens. Nous sommes les jouets de notre désir de cohérence. Nous projetons incessamment du sens sur ce que nous ne comprenons pas, de la même façon que nous voyons des images partout, y compris là où il n'y en a pas. Ce phénomène est connu sous le nom de *paréidolie* et nous en faisons l'expérience chaque fois que nous croyons voir un visage dans les volutes d'un nuage, le profil d'un rocher ou l'écorce d'un arbre. La conjonction entre cet irrépressible désir d'image et l'espoir tout aussi impérieux d'un monde qui ferait sens nous rend vulnérables à toutes les images, les bénignes comme les toxiques, à savoir celles qui sont belles sans pour autant être justes. Il importe alors de se demander au cas par cas comment fonctionne cette emprise ? Par où chemine la séduction comme la sidération ? Contre quoi faut-il se défendre, et à quoi peut-on s'abandonner ?

Les images ont besoin qu'on les parle, et peut-être que ce besoin est encore plus fort pour les images toxiques. Elles ont besoin que l'on raconte ce trouble qui les travaille, la bataille dont elles sont le théâtre. Il arrive que ce trouble dans le sens soit minuscule, une mauvaise foi passagère, une chicane privée. Il arrive qu'il prenne des proportions idéologiques et tragiques à l'échelle d'une société entière. Dans tous les cas, ce trouble est le symptôme d'une bataille intersubjective : voit-on la même chose ? Et surtout, comprend-on la même chose ? (étant entendu que voir c'est comprendre). Nous retrouvons ici la haine de Barthes pour la doxa et la question qui le brûlait : est-il possible de lutter contre elle autrement que par l'ironie systématique et le surplomb du second degré ? Si l'on en croit le proverbe, la meilleure façon de faire la guerre serait de transformer ses ennemis en amis. Pour mettre en œuvre cette dialectique infernale, je pense qu'il ne faut pas hésiter à *entrer* dans les images

problématiques. Comme les deux personnages déguisées en infirmières du très beau film de Jacques Rivette, *Céline et Julie vont en bateau* (1974), revisitent inlassablement la même scène figée pour comprendre ce qui s'y joue de mortifère. Nous n'avons certes pas, comme elles, de bonbon magique qui nous donnerait accès à cet autre monde, miroir impénétrable du nôtre, ni ne connaissons comme Alice l'emplacement d'un terrier qui nous donnerait accès au Pays des merveilles. C'est précisément pour cela, pour pallier cette difficulté d'accès, que la méthode pharmacologique peut nous aider. C'est une intelligence pratique pour enquêter de manière subreptice sur les lieux mêmes du crime. Un grand reportage au cœur de ces images problématiques qui combinent un fort désir d'ordre avec celui, tout aussi impérieux, de voir cet ordre se défaire. Là où le regard de l'illustrateur et du spectateur s'informent et se déforment mutuellement. Là où la fougue du style – autrement dit la rhétorique picturale –, l'emporte sur le sens du discours au point de brouiller l'opinion que l'on peut s'en faire. Les quelques histoires d'image qui suivent sont le récit d'une telle enquête menée auprès d'images qui ont pour point commun d'avoir exercé sur moi une fascination mauvaise. Ce sont des images, ou des figures du discours, devant lesquelles je me suis trouvé à figer, comme l'opossum qui feint la mort devant un danger. Mon hypothèse est que ce trouble résultait du fait que j'étais soudainement témoin d'une entrée en scène de forces et d'injonctions contradictoires. Ces images logent en elles des disputes profondes. Elles sont à la fois le véhicule d'un programme idéologique et le vecteur de sa propre contestation. Comme le chat de Schrödinger échappait au projet que l'on avait conçu pour lui, comme la *Marche de l'évolution*, auxiliaire un peu bornée dont le zèle empressé conteste le discours qu'elle est censée soutenir, ces images ancillaires, conçues pour illustrer docilement un propos, sont pourtant rattrapées par leur nature indomptablement polysémique. Mais loin d'en limiter la force, ce caractère inassignable est leur qualité même, le ferment subversif qui les rend presque vivantes, et à tout le moins vibrantes. Les raconter, les parler, est une sorte de contre-sort – un désorcèlement comme dirait Jeanne Favret-Saada (2009). Une façon d'épuiser en

le nommant ce trouble qui nous prend en les voyant. Et d'utiliser pour s'en déprendre la force même de son emprise.



4.2. Les crayons qui pleurent

Juste après l'attentat qui a décimé la rédaction du journal satirique *Charlie Hebdo* le 7 janvier 2015, un grand nombre de dessins ont été partagés avec empressement sur les réseaux sociaux pour rendre hommage aux dessinateurs assassinés. Différents motifs se sont alors imposés :

- Le paradis, symbolisé par un nuage dans le ciel, la présence d'anges ou d'un St-Pierre accueillant, voire par des vierges nues dont on dit que les terroristes espèrent qu'elles les attendent au ciel pour s'offrir à eux. Il est vrai qu'il est difficile de concevoir le phénomène de la mort, et à fortiori de la dessiner sans avoir recours à des subterfuges allégoriques. On conviendra cependant qu'il y a quelque ironie à utiliser sans retenue un arsenal de clichés religieux pour figurer la dernière demeure de dessinateurs tués justement pour leur radicalisme anticlérical.

- Les tueurs, quand ils sont représentés, le sont souvent comme des barbus en djellaba avec chapeau de prière, babouches et kalachnikov. Cette image correspond certainement au Bonhomme Sept Heures d'un phantasme xénophobe contemporain, mais certes pas à la description physique de tueurs dont l'accoutrement les faisait plutôt ressembler aux escouades de police d'élite occidentale de type SWAT qu'à cette figure du Sarrasin des *mille et une nuits*.
- Enfin, les dessinateurs eux-mêmes étaient représentés par une figure métonymique imparable : le crayon. On a vu des crayons cassés, d'autres qui pleuraient ou saignaient ; on a vu des crayons plus forts que les armes, et aussi des crayons armes ; on a vu des crayons géants dressés dans des paysages urbains – monument aux tours jumelles de New York –, des crayons poteau (d'exécution), des crayons palissade et des crayons arbre (qui repoussent toujours) ; on a vu des crayons que l'on taille (blessure ou affutage) ; des crayons brandis par la République (femme avec un bonnet), ou la Liberté (femme à la poitrine dénudée), etc.

Tous ces crayons étaient Charlie. Ils étaient le fait de dessinateurs professionnels et amateurs, sans doute lecteurs de Charlie Hebdo, émus et sidérés par la violence de l'événement. Si je partage avec eux l'émotion de voir ainsi martyrisé un journal dont l'histoire est liée à mon choix de devenir artiste et dessinateur, je suis resté en revanche un peu perplexe devant ce que *disaient* ces dizaines de dessins censés rendre hommage aux assassinés. En effet, ce que m'a appris la fréquentation des diverses productions de ce que l'on peut appeler « l'école Charlie » c'est que le (bon) dessin de presse est une affaire d'observation du réel plutôt que l'expression d'un présumé. Qu'il faut savoir regarder le présent dans l'extrême singularité de ses manifestations pour le dessiner à vif, et croquer ses expressions inimitables. Or, en dehors de leur fonction cathartique, ces dessins ne nous disaient rien de la situation qu'ils étaient censés décrire. Ils ne la regardaient pas, mais prétendaient la connaître

déjà. Sur la scène de cet hommage paradoxal se jouait finalement une sorte de querelle esthétique que l'école de Charlie était en train de perdre une deuxième fois. Comme si la haine des assassins n'avait pas suffi, il fallait que l'amour de ses partisans enfonce le clou.

Le dessinateur de presse qui veut faire un dessin que tout le monde comprend est obligé d'avoir recours à une certaine simplification du réel. Il doit "stéréotyper" les figures qu'il représente pour les rendre reconnaissables. C'est une opération délicate que de parvenir à identifier et créer ces caractères dont l'époque a besoin. Molière en son temps, en créant le personnage du Tartuffe a sans doute donné pas mal de fil à retordre aux vrais faux dévots dont il s'inspirait. Difficile de ne pas voir le Père Ubu dans les gesticulations de tous les dictateurs postérieurs à la création du personnage de Jarry ; ou de voir le devenir nazi de l'Allemagne de Weimar autrement que par les yeux de George Grosz et Otto Dix. Les personnages qui peuplent les planches des *Frustrés* de Claire Bretécher, de même que les Français moyens tels que les dessinaient Reiser, ou plus récemment ceux de *La vie secrète des jeunes* de Riad Sattouf, sont de cet acabit : des figures de style plus réelles que le réel lui-même. L'attention de ces artistes aux détails du contemporain est précisément ce qui les rend intempestifs. Les petites scènes d'entomologie sociale qu'ils dessinent sont cruelles, mais leur regard est si précis qu'il est difficile de ne pas partager l'amour teinté d'effroi qu'ils portent sur la réalité sauvage qu'ils observent. Malheureusement, à l'inverse de ces dessinateurs méticuleux qui basent leur art sur une observation farouche du réel et sur les plus incongrues de ses manifestations, la plupart des caricaturistes préfèrent piger dans le fond commun d'un arsenal de symboles usés – style *colombe de la paix* –, quand ce ne sont pas des présumés réactionnaires ou racistes (les femmes portent des tabliers, les personnes noires ont des grosses lèvres, etc.). Il est vrai cela dit que, pour se faire comprendre, le dessinateur de presse ne peut échapper totalement au répertoire des présumés collectifs, ce mélange d'air du temps inassignable (*zeitgeist*) et de ce qu'on appelle l'actualité (les quelques

événements ou personnages qui occupent le devant de la chronique médiatique). Mais le propre d'un événement comme la tuerie de Charlie Hebdo est justement de trouer l'air du temps, de nous plonger dans un présent extrême, cet inédit qui par définition ne ressemble encore à rien.

Être sensible à ce que le temps présent a d'irréremédiablement contemporain, c'est accepter de tomber dans sa nuit. En l'occurrence, la difficulté de représenter l'attentat de Charlie Hebdo (si l'on tenait absolument à le faire dans l'urgence, ce qui n'était peut-être pas nécessaire) tient à l'opacité insondable du passage à l'acte des tueurs. Difficile de voir quelque chose dans cette nuit, difficile d'inventer un lieu commun qui soit de nouveau habitable. Devant ces difficultés, il a dû être tentant – comme on a vu que peut l'être l'utilisation d'un poncif comme *la marche de l'évolution* –, de puiser dans le fatras allégorique de ces figures plus atemporelles qu'intempestives dont on a commencé l'énumération plus haut. Le problème selon moi est que ces illustrations, plutôt que de représenter le mystère de l'événement dans son opacité sidérante, reconduisent, sans doute de manière involontaire, la logique de l'affrontement identitaire qu'elles prétendent dénoncer. Leur acharnement à ne voir la violence que chez l'autre, désigné comme le « con », cet imbécile qui ne comprend pas l'humour et, d'autre part, l'affirmation bonhomme de la suprématie universelle du mode de vie occidental nonobstant ses aberrations et sa propre violence, étaient deux expressions idéologiques parfaitement alignées sur l'agenda autoritaire du gouvernement français. La menace était forcément extérieure, le danger n'était pas français. Un fossé se devait d'être creusé entre *eux* et *nous*, et des dizaines de petits dessins se sont portés volontaires pour figurer cet écart. Après l'attentat de New York en 2001, Judith Butler avait mis en garde contre les effets pervers d'une « économie sélective de la compassion » et contre la violence sournoise de ces émotions « positives » au nom desquelles on déclenche si facilement les guerres (cité par Delori, 2015). À l'inverse alors de cette attitude qui consiste à voir la menace comme provenant d'un en-dehors dont il faudrait – et dont on pourrait – se protéger, n'est-ce

pas dans l'inavouable enfoui de nos propres représentations qu'il faut chercher la matière la mieux à même de représenter l'irreprésentable ? N'est-ce pas dans le creuset-brouet de ce for intérieur malmené par l'émotion qu'une représentation de la violence extrême peut émerger, et la peine qui en résulte être représentée ? Parmi tous les dessins apparus au lendemain de l'attaque de Charlie Hebdo, deux m'ont paru jouer ce jeu pour échapper à la logique des affects bellicistes travestis en allégories réconciliatrices faussement universelles. Il s'agit de deux dessins publiés par Lisa Mandel sur son compte *Twitter* dans les jours qui ont suivi les assassinats.

Dans le premier dessin, une femme de ménage entre dans les locaux du journal, juste après que le carnage ait eu lieu. Il y a du sang partout, des membres arrachés, dessinés dans le style de Mandel, d'un trait rageur, à la fois très précis et très peu réaliste, fulgurant, rapide comme l'est l'idée qu'il exprime. Au milieu de ce désordre sanglant, la femme de ménage s'exclame, blasée : « C'est vraiment du travail d'Arabe ! »

Le deuxième dessin est titré : « LIBERTÉ D'EXPRESSION : LE RENOUVEAU DE L'HUMOUR FRANÇAIS. » Juste en dessous, on voit un français moyen, tel qu'il apparaît dans les poncifs du genre, béret sur la tête et baguette sous le bras, accoudé au comptoir d'un bistrot, devant un verre de rouge dont on devine qu'il n'est pas le premier. Égrillard, il est en train de raconter une blague : « Alors c'est un arabe, un juif et une blonde qui rencontrent un pédé... » Sous ce joyeux comique troupier apparaît alors la suite du titre dont on ne perçoit qu'à ce moment de notre lecture qu'il était incomplet : « LIBERTÉ D'EXPRESSION : LE RENOUVEAU DE L'HUMOUR FRANÇAIS... DE MERDE. »

CARNAGE À CHARLIE HEBDO



LIBERTÉ D'EXPRESSION : LE RENOUVEAU DE L'HUMOUR FRANÇAIS



DE MERDE *lma*

En pointant ce moment tragique où l'affirmation d'un droit inaliénable à « rire de tout », et sans condition bascule dans l'oppression, Lisa Mandel saute à pieds joints dans le cœur battant du problème, ce moment fatal où le remède – la caricature, l'humour à *la Charlie* – est devenu son propre poison. Si je crois sincèrement avec Isabelle Stengers (1995) que « le rire de qui devrait être impressionné complique toujours la vie du pouvoir » (p. 28), je sais aussi que le rire peut être du côté du pouvoir, comme le bouffon travaille pour son roi – qui lui ne gouverne jamais aussi fermement que lorsqu'il parvient à mettre les rieurs de son côté. L'affirmation du « droit à l'humour » prôné par les pleureuses de Charlie est en réalité le droit du plus grand nombre à rire des minorités, ces autres, ces imbéciles, dont on a vu que le plus grand tort est de ne pas penser comme nous. Tignous, l'un des dessinateurs de Charlie Hebdo assassinés, disait que le dessin satirique doit remplir trois conditions :

Un dessin réussi prête à rire. Quand il est vraiment réussi, il prête à penser. S'il prête à rire et à penser, alors c'est un excellent dessin. Mais le meilleur dessin prête à rire, à penser et déclenche une certaine forme de honte. Le lecteur éprouve de la honte d'avoir pu rire d'une situation grave. Ce dessin est alors magnifique, car c'est celui qui reste. Mais ils sont rares, car il est très difficile d'obtenir les trois en même temps. » (Tignous, tel que cité par Majourel, 2010)

Les dessins de Lisa Mandel me semblent « parfaitement réussis », car en les regardant je ressens cette honte jubilatoire dont parlait Tignous, cette plongée dans le grotesque qui abolit tout effet de surplomb et où le ridicule de Jean qui rit et celui de Jean qui pleure ne font plus qu'un.

4.3. L’Affiche rouge



Affiche connue comme « l’Affiche rouge », réalisée par le Bureau de la propagande allemande – 1944

Cette image-là provient d’une autre « guerre contre le terrorisme ». Connue comme l’Affiche rouge, son mode d’existence est paradoxal à plus d’un titre, notamment parce qu’elle est l’un des rares produits de la propagande nazie à avoir circulé en dehors des cercles idéologiques hitlériens. Conçue par les nazis pour dénoncer le « terrorisme » de « l’armée du crime » à savoir les membres du groupe Manouchian – du nom de cette cellule de résistants fusillés au Mont-Valérien en 1944 –, elle est devenue au lendemain de la guerre l’un des objets du culte rendu par le parti communiste à ces « vingt et trois amoureux de vivre à en mourir » sanctifiés par le

verbe lyrique de Louis Aragon en 1955 et chanté en 1959 par Léo Ferré. Cette liturgie est troublante, car, pour célébrer leurs victimes, elle met en valeur une image conçue par leurs bourreaux. De la même façon que la crucifixion est devenue l’emblème paradoxal des catholiques, l’Affiche rouge, conçue par la propagande de Vichy pour dénoncer la violence de la FTP-MOI (Francs-tireurs partisans, Main d’œuvre immigrée), est devenue un symbole du martyre de la résistance ouvrière et internationaliste à l’oppression nazie. Or, si les catholiques semblent avoir depuis longtemps accepté la paradoxale origine de l’objet de leur culte, il n’en va pas de même pour la très ambivalente Affiche rouge.

Dans le premier des collages de sa série de 1995 intitulée *Les plaintifs, les bêtes, les politiques*, l’artiste suisse Thomas Hirschhorn exprime bien le trouble esthétique que l’on ressent devant cet artefact historique. On y voit une reproduction de l’affiche collée sur une feuille de carton d’emballage aux bords irréguliers. Tout autour de la reproduction de l’affiche, dans les marges du carton, il la commente au stylo à bille, de cette écriture furieuse qui constitue, avec le ruban adhésif, sa signature artistique : « Aidez-moi ! S.v.p. Cette affiche est faite par les nazis, mais je la trouve belle, pourquoi ? » Ce qu’Hirschhorn feint d’ignorer, c’est que si l’affiche est “graphiquement” si belle, c’est parce qu’elle s’inspire de l’esthétique révolutionnaire communiste telle que développée par Rodtchenko dans ses photomontages, avant que le Réalisme socialiste stalinien ne mette un terme à de telles explorations. Les nazis détestaient cette esthétique, symbole de ce qui n’était pour eux qu’un art « dégénéré ». Si le Bureau de la propagande allemande et le Centre d’études antibolchevique (émanation ultra-collaborationniste du Ministère de l’information de Vichy) ont commis un tel pastiche, c’est pour qu’il soit bien clair dans l’esprit du public français de l’époque qu’il n’y avait pas d’alternative entre l’occupation allemande et la terreur communiste. C’est à son imagerie mentale que l’on s’adresse en essayant par contamination d’associer les portraits « noirs de barbe, hirsutes, menaçants » du groupe Manouchian à l’esthétique de l’avant-garde révolutionnaire.

La lecture de l'image se trouve ainsi prise dans un système de double contrainte, où l'interdit touchant les artefacts nazis se voit contredit par l'obligation de l'aimer en tant que monument au souvenir des héros fusillés. Dans l'imaginaire mental de la gauche d'après la Seconde Guerre mondiale, il n'y a pas pire violence que celle des nazis, et ceux qui y ont résisté sont des héros. Par ailleurs, et dans un mouvement croisé, la sensibilité aux formes de l'avant-garde révolutionnaire endort notre vigilance devant ce pastiche, quand bien même nous en connaissons la provenance. Ce sont donc deux systèmes de représentation stéréotypée qui entrent en conflit dans notre for intérieur, et c'est la justesse de l'œuvre d'Hirschhorn que d'avoir su mettre en scène son amour contrarié pour ce pharmakon et le désarroi qui en résulte.



Planche extraite du livre de Thomas Hirschhorn *Les bêtes, les plaintifs, les politiques* – 1995

J'ai découvert la citation de l'Affiche rouge par Hirschhorn en 1995, lors de ma première année d'études aux Beaux-arts, en parcourant les catalogues dans la section nouveauté de la bibliothèque de l'école. Cet épisode ne figure pas comme récit d'apprentissage dans *Grande École*, mais il pourrait, tant fut importante pour moi la rencontre avec cette œuvre. Elle fait partie de ces rares moments où deux ensembles de référence connectent. Un peu comme lorsque l'on se rend compte que deux quartiers d'une ville sont adjacents, chose que l'on ignorait parce que le chemin emprunté pour s'y rendre n'était jusqu'alors pas le même. Ce qui connectait en l'occurrence, c'était ma fascination pour l'histoire d'une part, et d'autre part l'art contemporain auquel je prétendais me vouer malgré qu'il me paraissait, à l'époque, particulièrement insensible aux formes de l'engagement politique. La mise en évidence de la dispute qui travaille l'Affiche rouge telle que la matérialise Hirschhorn fut non seulement pour moi une révélation sur un plan artistique – il était possible, par les moyens de l'art de travailler dialectiquement les problèmes, ou du moins de les exposer plutôt que de les résoudre –, mais également une cure quasi personnelle. Je possédais, il faut le dire, une reproduction de ladite affiche, mais j'étais tétanisé par la charge paradoxale dont je viens de parler. L'autorisation que se donnait ainsi Hirschhorn de faire parler cette image, de lui faire dire cette ambivalence toxique de pharmakon m'avait alors montré qu'il était possible de problématiser artistiquement une question politique. L'Affiche rouge telle qu'il la recontextualise fait apparaître un dissensus qu'il maintient vivace sans essayer de le résoudre. Il crée une scène, un espace de représentation où l'image est en mesure de se contester elle-même, où elle apparaît comme structurée par les tensions qui la travaillent, autant que par les diagonales censées imiter celles de Rodtchenko.

Avant d'entreprendre *Les plaignants, les bêtes, les politiques*, la série de collages par laquelle il est devenu l'artiste que l'on sait, Thomas Hirschhorn voulait être graphiste. Il était venu de Zurich à Paris parce qu'il voulait travailler avec le groupe *Grapus*, mythique collectif de graphistes, connus pour leur engagement politique à gauche, en

France, entre 1970 et 1990. L'artiste raconte qu'il fut très déçu d'être considéré comme petite main par le collectif auprès duquel il avait réussi à se faire embaucher (Favier, 2014, p. 185). Il n'était à leurs yeux qu'un exécutant stagiaire, alors qu'évidemment, ce qui l'intéressait, c'est de participer à l'élaboration artistique des campagnes d'affichage. Il ajoute que finalement cet échec comme graphiste était relatif puisque cela lui a donné l'occasion de se réaliser comme artiste. Un des premiers récits d'apprentissage de *Grande École* met en scène une situation très comparable (L'apprenti utopiste, p. 11) quand le narrateur entreprend de s'impliquer dans l'organisation graphique de l'un des « chefs » qui parsèment le livre et que celui-ci lui suggère de plutôt balayer l'atelier. Il se trouve que ce chef était Gérard Paris-Clavel, membre fondateur de *Grapus*, et l'organisation en question auprès de laquelle je cherchais à m'impliquer, *Ne pas plier*, en était issue. Entre l'histoire d'Hirschhorn et la mienne, la coïncidence est anecdotique, mais elle révèle la grande influence qu'a pu avoir ce collectif de graphistes pour de nombreux artistes qui ont reconnu en lui une sorte de marche à suivre, une impulsion : cette idée que les arts graphiques pouvaient problématiser les mouvements sociaux dans l'espace public et politique. Pierre Bernard, autre membre fondateur de *Grapus*, résumait ainsi le rôle qu'il se donnait en tant que graphiste dans la construction sociale des imageries collectives :

les stéréotypes c'est ce qu'on partage. Vous devez obligatoirement partir d'eux, car vous devez être en contact avec vos semblables. Mais immédiatement, parce que vous êtes un individu créatif, et que vous vous adressez à un individu qui va l'être, puisqu'il est en communication avec vous, alors vous pouvez le rendre créatif en cassant le stéréotype. Pour lui montrer que la communication est de la matière vivante, et que le code, c'est de la merde. Le code, c'est ce qu'on a reconnu tout de suite. Le plaisir, pour tout le monde, passe dans la relation contradictoire qu'on a avec le stéréotype, par sa déconstruction. Il naît quand on s'aperçoit qu'on est vivant, et que ce qu'on nous raconte est déjà un discours arrêté. (Pierre Bernard, tel que cité par Jarcy, 2015)

Cette citation est à la fois un manifeste artistique et un programme politique. Elle articule parfaitement l'idée selon laquelle toute proposition visuelle s'appuie sur des

stéréotypes, mais qu'elle se doit de les casser sous peine d'y voir enfermer notre regard comme capacité créative. Autrement dit, s'il faut bien que nous soyons d'accord sur ce que nous voyons (sens commun), il faut affirmer avec autant de force que nous ne voyons pas cette chose, pourtant identique à elle-même, *de la même façon* (consensus). Les petites machines dialectiques dont il sera question dans les prochains chapitres procèdent ainsi, en tentant de tenir ensemble le rappel du code et la promesse de s'en émanciper. Elles attestent qu'il est possible de s'introduire au cœur même de la fabrication des discours – un texte, une image, une image texte –, pour les pirater de l'intérieur. Elles ne sont pas forcément la représentation d'une dispute, mais elles sont travaillées par la dispute. Elles sont la mise en scène volontaire de cette bivalence du stéréotype dont parle Amossy : à la fois le code et la clé qui permet de le casser.

4.4. L'histoire de la femme de ménage qui jette une œuvre d'art

L'image dont il va maintenant être question n'est pas une image visuelle, mais une image verbale, matérialisée par le langage. Pareille au Chat de Schrödinger ou à la Caverne de Platon, c'est une allégorie, à savoir une image qui soutient un discours, qui vise à faire voir une idée. Pourtant, la femme de ménage dont nous allons parler n'est jamais présentée comme une allégorie. Elle apparaît sous la plume de journalistes qui rapportent objectivement des faits documentés et qu'on imagine vérifiés. Contrairement à la Liberté au sein nu, il faut donc reconnaître que cette femme existe, mais sa récurrence en fait un trope qui doit attirer notre attention au-delà des faits objectifs dont elle rend compte. Cette répétition est un symptôme. La vérité documentaire dont se réclament les journalistes qui l'actualisent dissimule plus ou moins consciemment une forte subjectivité derrière l'affirmation incontestable que « ça a été ». De même que les légendes urbaines qui vont et viennent dans la construction de nos imaginaires, cette histoire revient sans cesse

parce qu'elle permet de faire voir une idée sans avoir à la dire – une idée en apparence consensuelle, mais peut-être pas tant que ça.

Ce personnage récurrent, c'est la femme (ou l'homme) de ménage qui jette une œuvre d'art parce qu'il ou elle n'a pas su l'identifier comme telle. À priori nulle malveillance dans ce vandalisme : l'œuvre en question lui avait semblé être un déchet. L'employé(e) croyait bien faire. La chronique médiatique, qui n'apprécie rien tant que de retrouver dans un fait divers avéré les éléments familier d'un phénomène jugé révélateur, s'est emparé de cette histoire pour composer au fil de ses occurrences une véritable pelote intertextuelle :

- En 1986 (ou en 1980, ça dépend des versions), une sculpture en graisse de Joseph Beuys intitulée *Fettecke* aurait ainsi été nettoyée par erreur (et détruite) dans un musée (ou une galerie) de Düsseldorf.
- En 1999, un gardien aurait jeté par erreur des préservatifs et des draps tachés, éléments de l'installation *My Bed* de Tracey Emin (en pensant apparemment que celle-ci avait été vandalisée pendant la nuit).
- En 2001, une installation de Damien Hirst à la Eyestorm Gallery de Londres, constituée de bouteilles de bière, de tasses à café et de cendriers pleins de mégots, est jetée par erreur par un employé de ménage.
- En 2004, un employé de la Tate Modern, toujours à Londres, jette par erreur un sac-poubelle qui fait partie d'une installation de Gustav Metzger intitulée *First Public Demonstration of Auto-Destructive Art*.
- En 2011, à Dortmund en Allemagne, une bassine en caoutchouc (décrite aussi, dans une autre version, comme une baignoire) faisant partie d'une installation de Martin Kippenberger – *Wenn's anfängt durch die Decke zu tropfen* – est nettoyée par erreur. Une employée du Musée Ostwall en a frotté la patine du fond qui devait figurer de l'eau coulée d'un ensemble de planches en bois empilées par dessus.

- En 2014, les éléments d'une installation conçue par Paul Branca pour l'exposition *Mediating Landscape*, à la Galerie Murat de Bari en Italie, sont pris par erreur pour des déchets et jetés par l'employée d'une compagnie privée de ménage. Les éléments en question sont tantôt présentés comme des miettes de biscuits, tantôt comme des cartons et des bouteilles éparpillées sur le plancher.
- En 2015, au Musée d'art contemporain de Bolzano, en Italie encore, les faux restes d'une fête qui constituent l'installation « Où allons-nous danser ce soir ? » des artistes Goldschmied et Chiari finissent dans une poubelle. Dans ce cas, le crime est à ce point parfait qu'on peut se demander si la liquidation ne fait pas partie du scénario de l'œuvre.

Mais l'anecdote n'est pas que médiatique. Dans la biographie qu'elle lui consacre, Judith Housez (2007) note que Marcel Duchamp se plaisait à constater à propos de ses ready-made des quiproquos du même ordre :

[C'est l'histoire de] *Pelle à neige* [qui fut] utilisée par le gardien du musée pour dégager la neige devant l'entrée, comme en 1945 dans le Minnesota à l'occasion d'une exposition sur les frères Duchamp [ou l'] histoire du *Portemanteau* utilisé comme portemanteau [ou encore celle] de *Porte : 11, rue Larrey* repeinte par un ouvrier chargé du décor... » (p. 482)

Duchamp s'amusait du retour dans la vraie vie des objets qu'il en avait soustraits pour les consacrer comme œuvre d'art. Il voyait dans cette profanation paradoxale une confirmation de la pertinence de son geste, démontrant qu'un objet n'est jamais sacré ou profane en soi ; seuls l'usage et le pouvoir de nomination en décident. À ce sujet, l'essayiste Yves Michaud, y est allé lui aussi de son actualisation du motif de l'employé de ménage, en notant que depuis Duchamp justement, l'art est devenu une sorte de relation esthétique entre affranchis, un « gaz » qui n'est plus localisé nulle part, et surtout pas dans les œuvres. Dans ces conditions, il déplore – ou s'en réjouit (ou les deux, ce n'est pas clair) – que le regardeur soit appelé à :

identifier le dispositif comme source pertinente de stimulation, ou se rapporter au contexte pour savoir qu'il a affaire à un dispositif artistique et pas aux restes défraîchis d'un cocktail de vernissage, laissés là pour que les hommes de ménage pakistanais les mettent à la poubelle le lendemain matin. (Michaud, 2003, p. 36)

Cette anecdote récurrente est utilisée comme figure conceptuelle pour donner à voir ce que l'on pourrait nommer doctement « l'erreur de catégorie ». Les journalistes qui prennent le temps de la raconter le font toujours dans les marges de l'actualité, pour se détendre et parce que, tout de même, c'est rigolo la vie. Ces articles sont écrits sur un ton léger, avec la bonne conscience de celui dont la pendule est à l'heure et la tête sur les épaules. La première phrase énonce toujours plus ou moins ce qu'il faut penser de l'anecdote, écartant d'emblée qu'il puisse y avoir d'autres interprétations des faits que le rire averti de celui à qui on ne la fait pas. Suit un bref récit du nettoyage iconoclaste où l'on décrit approximativement l'œuvre détruite, souvent réduite à la seule énumération de ses matériaux, invariablement pauvres, et au rappel de son prix exagérément élevé. Les solutions de remplacement envisagées sont ensuite ironiquement évoquées, puis vient le temps de la morale de l'histoire. L'employé de ménage fautif y est la plupart du temps associé à l'enfant de la parabole d'Andersen *Les habits neufs de l'empereur*. Pour la plupart des auteurs d'articles consacrés au sujet, l'innocence de l'employé est comparable à celle de l'enfant que le conformisme et la crainte du pouvoir n'ont pas encore corrompu et qui dit tout haut ce que tout le monde pense tout bas. Son vandalisme de bon aloi est présenté comme la manifestation d'une vérité aussi irréfutable que celle qui sort de la bouche des enfants, à savoir que l'empereur est nu et l'art contemporain une supercherie. Car, on l'aura compris, l'histoire est censée dévoiler l'imposture artistique contemporaine. J'y vois pour ma part l'expression symptomatique d'un mépris de classe particulièrement retors, qui n'est pas celui des artistes pour le peuple, mais bien plutôt celui du regard que les auteurs desdits articles portent sur ce peuple auquel ils feignent de s'identifier pour mieux le déposséder du sens de ses propres gestes.

En dévoilant les ressorts les plus intériorisés de la domination, Pierre Bourdieu n'a eu de cesse de combattre cette forme particulièrement embusquée de mépris de classe. Or, bien qu'il n'y ait dans son propos nulle trace de l'ironie journalistique évoquée plus haut, il lui est arrivé lui aussi de mobiliser en soutien de son propos la figure de l'employé de ménage. Au cours d'une discussion avec les étudiants de l'école d'art de la ville de Nîmes, pour appuyer sa théorie du champ comme système social d'interaction fondé sur la croyance, Bourdieu relate ce qu'il appelle « l'iconoclasme innocent et inconscient de l'éboueur de Bienne » :

Nous avons publié dans la revue *Actes de la recherche en sciences sociales*, il y a une dizaine d'années, un article de Dario Gamboni sur une sorte d'expérience sociale, qui s'est déroulée dans une petite ville de Suisse, Bienne, qui avait acheté des œuvres d'art contemporain et qui les avait exposées dans les espaces publics. Un beau jour, les balayeurs, les éboueurs ont embarqué les œuvres d'art contemporain en les prenant pour des ordures. Ce qui a donné lieu à un procès extrêmement intéressant sur la question de savoir ce qui fait la différence entre un déchet, une ordure et une œuvre d'art. Sacré problème. » (Bourdieu, 2001, p. 26-28)

Un peu plus loin, il parle à propos de l'éboueur profane de son « erreur de catégorie » puis extrapole la figure de l'individu à celle du peuple qui serait, selon lui, privé de cette « capacité à faire des différences » par laquelle se distinguent les acteurs du monde de l'art. Ainsi, contrairement aux médias qui trouvent révélateur de la nullité de l'art contemporain le fait qu'un employé de ménage ne l'identifie pas comme tel, Bourdieu déplace son regard sur la capacité dudit employé à identifier comme œuvre d'art un objet qui n'en reconduit pas les codes. Il soutient que le désamour que l'on prête aux classes populaires pour l'art de leur temps n'est donc ni conservateur ni réactionnaire, mais bien plutôt le fruit d'une dépossession. Selon lui, le peuple n'est pas contre l'art contemporain, mais, « comme l'éboueur de Bienne, il n'en pense ni du mal, ni du bien, il n'a pas [les bonnes] catégories de perceptions » (p. 35). Cet aspect de la pensée de Pierre Bourdieu est précisément ce qui hérisse Jacques Rancière pour qui l'expérience esthétique est – doit être / devrait être – une expérience de l'égalité. C'est explicitement contre Bourdieu qu'il veut réhabiliter l'autonomie de l'expérience

esthétique là où le sociologue n'y verrait qu'une dissimulation pure et simple de la différence de classe. Rancière a ainsi construit tout un pan de sa pensée esthétique et politique contre celle de Bourdieu, en remettant notamment en question l'idée selon laquelle la société serait constituée de dominants et de dominés d'autant plus dominés qu'ils sont privés de la conscience de leur domination. Rancière voit dans cette logique une redite de la logique pédagogique qui repose sur un écart entre le maître et l'ignorant, et dénonce la position de pouvoir que s'arroge celui qui prétend savoir ce que les autres ne savent pas, mais qu'ils devraient savoir. Pour lui, il est absurde de prétendre qu'une plus grande conscience de la domination pourrait exister en dehors de la conscience même des dominés. Et non seulement cela est absurde, mais ce qu'il conteste avec le plus de véhémence à celui qui s'autoproclamerait à ce titre porte-parole des dominés, c'est de confirmer et renforcer l'emprise de domination en leur déniaient la capacité même de s'émanciper par eux-mêmes. Il ne conçoit pas qu'on puisse bâtir un projet politique sur le postulat d'une telle inégalité.

On le voit, entre Pierre Bourdieu et Jacques Rancière, la mésentente est totale. Comment concilier cet inconciliable ? Comment tenir ensemble ces deux positions avec lesquelles je suis également en accord malgré leur apparente incompatibilité ? À priori cela semble impossible, mais, aussi improbable cela soit-il, le trope de l'employé de ménage trop consciencieux est peut-être le lieu d'une conciliation, à tout le moins celui d'une rencontre. En effet, Rancière lui-même donne sa version de la légende dans l'une de ses *Chroniques des temps consensuels* consacrée à l'immatérialité paradoxale des œuvres d'art contemporaines. Il s'y oppose aux théories de « la mort de l'auteur » en prétendant (contre Barthes et Foucault) que le concept d'auteur a toujours été consolidé par l'idée qu'une force anonyme le traversait. Ainsi, selon lui, l'art contemporain, en se déplaçant de la matérialité vers l'idéalité, loin d'accélérer la dissolution de la figure de l'auteur, l'a renforcée. Le génie romantique s'est tout naturellement mué en nominaliste compulsif qui enregistre des brevets au détriment des œuvres dont « n'importe quel amas de matériaux peut venir à la place,

comme ce tas de vieux papiers, élément d'une installation de Damien Hirst qu'un employé de musée londonien, soucieux de propreté, jeta malencontreusement à la poubelle » (Rancière, 2005, p.151). Cette double actualisation de l'histoire de l'homme (ou de la femme) de ménage qui jette une œuvre parce qu'il n'a pas su l'identifier comme telle nous donne l'occasion de vérifier qu'un stéréotype ne dit pas grand-chose en soi et dépend fortement de la direction que l'on donne à son interprétation. Bourdieu et Rancière l'utilisent l'un et l'autre à l'appui de leurs démonstrations, mais l'histoire ne revêt pas pour eux la même signification. Pour Bourdieu, il s'agit de démontrer que l'éboueur n'a pas su faire la différence entre une œuvre d'art et un tas d'ordures parce qu'il était dépossédé de la capacité de faire cette différence. Pour Rancière elle signifie que l'enjeu des œuvres d'art est désormais à ce point immatériel qu'on peut bien les mettre à la poubelle sans que cela fasse – justement – de différence. Quant aux journalistes dont nous avons parlé plus tôt, ils y voient une manifestation de la nullité de l'art contemporain, dont le vrai peuple (le sens commun) ne serait pas dupe. À ce stade, la querelle est déjà passionnante, et l'on sent que le terrain est propice à ce que se mette en place une petite machine dialectique. Mais l'histoire ne s'arrête pas là, et il nous manque encore quelques données pour que la machine se mette à tourner à plein régime.

Curieux d'en savoir plus sur l'histoire de l'éboueur iconoclaste de Bienne, je suis allé lire la longue enquête de Dario Gamboni (1983) à laquelle Bourdieu fait référence lors de sa discussion avec les étudiants de l'école d'art de Nîmes. Quelle ne fut pas ma surprise de découvrir que l'histoire racontée dans l'article intitulé « Méprise et mépris », paru dans la revue *Actes de la recherche en sciences sociales*, est très différente de celle qui s'est installée dans l'imaginaire du sociologue de *La distinction*. On y constate que l'éboueur était en fait le chef jardinier de la ville de Bienne, et surtout que sa fameuse « erreur de catégorie » est en fait hypocritement mise en avant par celui-ci pour déguiser un geste volontairement iconoclaste. Pour Gamboni (1983), il ne fait aucun doute que le chef jardinier sait que « la feinte

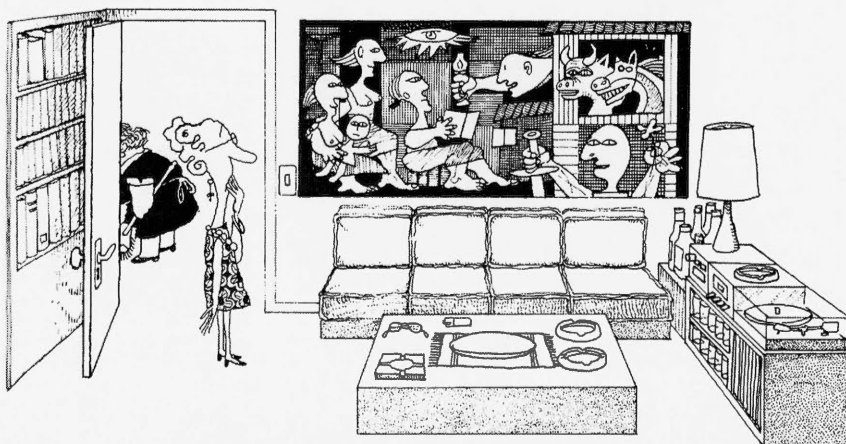
ignorance du statut esthétique d'un objet représente une manière particulièrement polémique de lui refuser ce statut » (p. 28). L'article met en scène et analyse de manière très fine les différentes stratégies de discours des protagonistes de ce drame artistique qui a tout d'une féroce comédie de province à la Claude Chabrol : l'émoi et la solitude de l'artiste dont on a détruit le travail ; l'idéologie conservatrice et revancharde des journalistes locaux ; ou encore la gêne un peu lâche des commanditaires de l'événement qui ne parviennent pas à prendre position. Mais le fond de l'histoire – son ressort le plus puissant – est bel et bien la fausse méprise du jardinier qui dissimule sciemment un acte de vandalisme délibéré derrière une « erreur de catégorie » feinte. Matois, il fait même campagne dans la presse locale en publiant une petite annonce pour le moins ironique où il se met en quête de téléviseurs (l'œuvre détruite était composée de téléviseurs), pour « la reconstitution d'une œuvre non reconnue comme telle et par suite erronément débarrassée au dépôt d'ordures ». On ne saurait être plus clair. En affirmant clairement « ne pas reconnaître l'œuvre comme telle », l'homme revendique à demi-mot, et non sans humour, l'intentionnalité de son geste. Il sera bientôt suivi dans sa mauvaise farce par les caricaturistes de la presse locale qui en profitent pour régler leurs propres comptes avec un art contemporain que visiblement ils détestent. Et Gamboni de conclure : « l'humour qui cautionne et euphémise ces attaques ne doit [cependant] pas empêcher de percevoir le sérieux et la violence qui les sous-tendent. » (p. 25) Pour le chercheur, il ne fait pas de doute que : « c'est à divers titres que le jardinier semble avoir été mandaté pour accomplir la destruction ignominieuse de *Video blind piece*, agissant comme la main gauche d'une communauté qui lui commandait de briser ce que sa main droite encensait » (p. 28).

La discussion de Bourdieu avec les étudiants de Nîmes n'est certes pas une conférence au sujet de cette histoire, c'est un moment d'oralité partagée dont on se doute qu'il ne l'a pas préparé en relisant un article publié une quinzaine d'années auparavant. La figure de l'éboueur lui vient spontanément. Il l'utilise comme un

exemple qui lui permet d'illustrer la thèse de la dépossession qu'il défend. Il est quand même surprenant de voir le sociologue tordre ainsi le bras à une réalité qu'il a lui-même contribué à dévoiler (en publiant l'article de Gamboni) et de céder ainsi aux sirènes du lieu commun. Comment peut-il être aussi évidemment le symptôme inconscient du type de préjugé qu'il n'a eu de cesse de dévoiler ? On voit ici à l'œuvre toute la puissance toxique du stéréotype. L'histoire de l'éboueur de Bienne s'impose à Bourdieu comme s'imposait *la marche de l'évolution* aux éditeurs de Stephen Jay Gould : parce que le stéréotype est si fort qu'il parasite la conscience, y compris celle d'un intellectuel rompu à l'art de la déconstruction des idées reçues. Le faux souvenir (un éboueur incapable de faire des catégories) a pris la place du vrai (un chef jardinier qui n'aime pas l'art contemporain) parce qu'il témoigne d'un désir secret peut-être plus fort encore que celui de révéler les mécanismes de la domination. Mais quel est ce désir secret ? Une hypothèse psychanalytique est mise en avant par Ala Roushan (2014), l'une des commissaires de l'exposition *Mediating Landscape* à Bari en Italie, dont une œuvre fut jetée par erreur. Elle observe que personne n'aurait parlé de l'exposition sans cette mésaventure. Pour elle, le fort contraste entre l'absence d'intérêt des journalistes pour l'exposition et leur empressement autour de l'œuvre disparue témoigne du même élan que celui qui fit se précipiter la foule au Louvre après le vol de la Joconde. L'anecdote est célèbre. Le 21 août 1911, la Joconde a disparu, subtilisée, comme on l'apprendra plus tard, par Vincenzo Peruggia, employé au Louvre comme peintre en bâtiment. Aussitôt le vol connu, de nombreux curieux s'étaient précipités au musée pour y admirer le clou sur lequel était accrochée la Joconde avant qu'on ne la vole. Pour le psychanalyste Darian Leader (2002/2003), c'est surtout un espace vide devant lequel défilèrent des jours durant une « légion de Français [pour lesquels] il s'agissait moins d'aller voir une œuvre d'art parce qu'elle était là que parce qu'elle n'y était pas » (p. 12). Cette fascination pour « l'objet perdu », et donc invisible, est comparable à celle qu'exerce l'idée romantique de chef-d'œuvre dont Hans Belting (1998/2003) commente l'invisibilité intrinsèque en montrant qu'il ne s'agit pas tant d'une œuvre *excellente*, que d'une œuvre *impossible*.

Pour lui, l'art idéal résiste à s'incarner dans une œuvre, car il est toujours en tension avec ce futur incertain où il est censé advenir. On peut observer cette fascination pour l'œuvre absente dans l'emballement médiatique que suscite l'histoire récurrente des employés de ménage à chacune de ses occurrences. Cet éternel retour serait donc moins la marque d'une volonté de dénoncer la charlatanerie supposée des artistes contemporains que l'expression d'un puissant désir pour une œuvre d'art si parfaite qu'elle en devient impossible. Dans cette perspective, le vandalisme des femmes de ménage ne serait alors plus l'expression allégorique d'une résistance du bon sens populaire un peu borné à l'art de son temps, mais l'agent d'un iconoclasme presque mystique : l'absence d'œuvre étant jugée préférable à toute forme d'actualisation. Cette interprétation psychanalytique mettant l'accent sur l'œuvre idéale me paraît stimulante pour expliquer la fascination qu'exerce cette histoire au point d'en faire ce trope trop récurrent pour être honnête, mais elle ne permet pas d'affronter le problème sociologique pointé par Bourdieu : l'erreur de catégorie que commet celui ou celle qui ne dispose pas du capital culturel nécessaire à l'identification d'une œuvre d'art.

Il y a un formidable dessin de Quino – illustrateur argentin, créateur du personnage de Mafalda – dans lequel une femme de ménage commet une telle erreur de catégorie, mais le tour qu'il donne à cette erreur est à la fois si habile et si peu commun qu'elle en vient à paraître réussie, si tant est qu'on puisse accepter un tel oxymore. Voyons comment fonctionne cette erreur réussie :



Quino – Dessin publié dans l'abum *On est né comme on est né*, p. 59 – 2002

La petite machine dialectique fonctionne en deux temps. Dans le premier dessin, une femme bourgeoise donne des recommandations à sa femme de ménage. D'un geste de la main, vague et condescendant, elle désigne la salle de séjour où règne un désordre indescriptible, les restes d'une fête probablement. Au mur, dominant la scène, est

accrochée une reproduction de *Guernica*, le tableau de Picasso. Sur le dessin suivant, la femme bourgeoise inspecte avec circonspection les travaux finis : le ménage est impeccablement fait, chaque objet a retrouvé sa place dans un salon parfaitement propre et rangé... jusque dans le tableau de Picasso. Celui-ci ne représente plus le chaos du bombardement ni l'effroi de ses victimes. Le cauchemar a laissé place à une paisible scène de genre, recomposée avec les éléments du vrai tableau : le cheval et le taureau sont à l'étable, souriants, et, au centre du tableau, une femme assise lit à la lumière réconfortante de cette même lampe à huile qui dans le tableau original évoquait la profondeur des ténèbres. Même les lignes de trames qui déstructuraient la peinture en plans chaotiques se retrouvent désormais bien sagement alignées sur une grille, verticalement et horizontalement.

Cette saynète brouille la frontière entre l'espace réel et l'espace pictural. Si la femme de ménage a pu « ranger » le tableau de Picasso, c'est parce qu'il est de la même substance que le salon dont on lui a confié le nettoyage. Dans l'espace du dessin, il n'y a pas d'hétérogénéité entre l'espace réel du salon et celui fictif de la peinture. Il sont *faits* des mêmes traits du même crayon. Le tableau emblématique de Picasso est utilisé par le dessinateur dans une perspective générique où le style cubiste de ses formes éclatées lui permet d'imaginer une continuité entre ce désordre pictural et celui de la salle de séjour de la femme bourgeoise. C'est une évidence, mais le miracle dialectique de ce dessin, de même que son irrésistible drôlerie, reposent sur cette évidence que vient cependant contrarier un autre régime d'évidence. Nous savons qu'il devrait y avoir une différence ontologique entre les deux désordres : une ligne infranchissable sépare le salon du tableau. Or, la femme de ménage n'a pas respecté cet interdit. Une question se pose alors qui réactive la mésestimation Bourdieu/Rancière : de la part de la domestique, cette transgression est-elle consciente ou inconsciente ? Quino n'évade pas les enjeux de cette question paralysante, de même qu'il n'éludait pas ceux de la différence de classe entre la bourgeoise et la femme de ménage, mais il leur donne un point de fuite inattendu en

ouvrant dans l'image un nouvel espace à la fois politique et artistique pour y confronter un problème qui paraissait insoluble. (L'opération me semble analogue à celle qui consiste, en mathématique, à créer des nouveaux ensembles de nombres pour y autoriser des opérations interdites : l'ensemble des nombres décimaux qui se glisse entre les entiers ; l'ensemble des nombres relatifs pour descendre sous zéro ; les nombres imaginaires dont le carré est négatif ; etc.).

Comparons le chef jardinier de Bienne avec la femme de ménage de Quino. Ou plutôt, comparons ce qu'ils font. Le premier avait détruit une œuvre d'art pour montrer son désaccord avec le régime esthétique dont elle se réclamait. Il manifestait ainsi brutalement son refus de « reconnaître » cette proposition comme artistique, autrement dit, d'y croire. Le vandalisme de la femme de ménage de Quino est bien différent, et pas seulement parce qu'il prend la forme d'un sage rangement du désordre. Le ménage qu'elle effectue dans le tableau de Picasso procède moins d'un refus de croire en l'art que d'une non-reconnaissance de la frontière qui le sépare du monde réel. Comme dit Bourdieu, elle « ne fait pas de différence », mais à l'inverse de ce qu'il en dit, cette indifférence ne l'empêche pas de *rentrer* dans la peinture (pour y mettre de l'ordre). Le fait de ne pas faire la différence n'est plus une incompétence qui assigne à la femme de ménage une position d'infériorité, mais ce qui lui confère un savoir-faire émancipateur. Cette puissance inédite c'est le surcroît de mobilité dont elle s'autorise pour *entrer dans le tableau* en ignorant superbement toutes les clauses qui auraient dû le lui interdire.

CHAPITRE V – DIALECTIQUE DES IMAGES QUI PARLENT

À ce stade de notre cheminement, la question de savoir s'il est possible de *voir* ce que l'autre *veut dire* apparaît plus problématique que ne le laisse présager la désinvolture avec laquelle nous utilisons cette petite phrase dans le langage courant. Dans le premier chapitre, nous avons vu que l'image mentale est une chimère, alliage composite de matériaux visuels et verbaux. Dans le deuxième, comment l'opération métaphorique pouvait apporter son renfort lumineux à la compréhension des choses, mais également figer la pensée en d'immobiles et pesants tableaux. Dans le chapitre trois, nous avons étudié l'ambivalence avec laquelle le stéréotypage participe à notre faculté de juger, tour à tour remède et poison du vivre ensemble. Enfin, dans le chapitre quatre, nous avons vu comment certaines images ou figures du discours logent en elles une dispute entre notre aspiration à l'élaboration d'un sens commun et la nécessité de le subvertir pour qu'il adviene. Chacun de ces arguments présente une structure duale. J'ai parlé de dispute, d'entrelacs, d'alliage, de double hélice, voire de pharmakon. J'ai aussi utilisé à de nombreuses reprises la notion de dialectique. Dans le but d'en dégager le potentiel créatif, il me semble pertinent de m'interroger maintenant sur la récurrence de cette dualité et de réfléchir à ce qu'elle me permet d'accomplir comme artiste. Mais avant de regarder précisément comment celle-ci travaille mes livres et mes affiches, je propose de préciser le sens que je donne au terme de *dialectique*, notion qui, de même que l'allégorie, connaît tellement d'acceptions que son usage peut parfois paraître un peu flou.

5.1. La dynamique des contraires

Le terme de dialectique est formé à partir du grec λέγειν (legein) qui signifie « parler » précédé par le préfixe δια (dia) qui signifie la division, la traversée, mais

aussi l'échange. Ainsi, le terme peut renvoyer à la fois à l'art du dialogue entre plusieurs interlocuteurs, mais également au fait de partager le discours, de diviser le logos comme on fend une bûche. Gardons à l'esprit cette double dimension : la dialectique est une manière de frayer, à la fois dans le langage, mais également entre des personnes.

Si, pour certains, la dialectique désigne l'art du dialogue – ce qui sous-entend une relation, ou à tout le moins une adresse, une destination du problème, une parole –, pour d'autres, elle est une technique : une méthode pour construire un raisonnement contradictoire (thèse, antithèse, synthèse). Mais là encore le problème divise. Si certains considèrent le dépassement dialectique comme un compromis né de la confrontation synthétique des avis contraires – un art du probable –, pour d'autres c'est une méthode infaillible pour s'approcher de la vérité au sein même du logos éternel. Pour ceux-là, la dialectique est beaucoup plus qu'une technique argumentative, c'est une instance pourvue d'une sorte d'aura magique : une réflexivité métathéorique qui engage la philosophie dans une discussion avec elle-même. Héraclite n'emploie pas le terme, mais sa pensée est vue comme l'origine de la dialectique. Pour lui, les contraires coexistent, ils sont « une seule chose et la même [...] », un art de maintenir l'équilibre entre les éléments en guerre » (Ramnoux, 2016). Pour Platon, c'est une façon d'articuler le sensible et l'intelligible afin de percevoir la totalité. Pour Aristote un moyen de s'opposer à l'opinion (la doxa) en raffinant les idées (le logos). Pour Hegel, le mouvement dialectique est celui de la pensée contre la stabilité des idées, l'art non plus d'isoler la chose à penser, mais celui de penser la chose indissociablement du mouvement et du bruit, voire de penser le mouvement et le bruit au sein même de la chose. Pour Marx, du fait qu'elle inclut à la pensée de la chose la négation de cette chose, la dialectique permet de penser les rapports de force, notamment entre les classes sociales, de sorte qu'elle enclenche un inéluctable processus révolutionnaire.

Mais la dialectique n'a pas que des amis. Penser la chose et la négation de cette chose comme participant d'un même phénomène est précisément ce qui hérisse les philosophes logiciens pour lesquels il importe, à l'inverse, de pouvoir déterminer ce qu'une chose *n'est pas* pour avancer dans la pensée (Popper, 1972/1999). Ils reprochent à la dialectique d'être une façon de tordre le cou à la réalité, une manipulation langagière qui nous éloigne de la vérité – on retrouve ici les détracteurs de la métaphore. Rorty (1991/1994) lui reproche par exemple de n'être qu'une « technique pour produire de surprenants changements de *gestalt* en opérant des transitions rapides et en douceur d'une terminologie à une autre » (tel que cité par Pagès, 2015, p.12). Pour Lyotard (1983), l'opération dialectique est tout simplement vaine parce que reposant sur le rêve d'une totalité inexistante. Pour lui, la prémisse selon laquelle il y aurait un lieu commun à partir duquel déterminer quelque chose qui serait vrai tout le temps et pour tout le monde est l'un de ces grands récits auxquels il convenait d'opposer la fragmentation des petits récits postmodernes (Pagès, p.15).

On le voit, la dialectique est une notion complexe sur laquelle il apparait difficile d'accorder les philosophes. Heureusement mon but n'est pas de m'engager dans un tel débat. En tant qu'artiste, il m'intéresse plutôt de réfléchir à la manière dont j'utilise la dialectique pour affronter des situations où la contradiction est vécue comme insoluble, ce qui peut s'avérer douloureux à plusieurs échelles. À l'échelle personnelle, dans le cas d'une injonction paradoxale par exemple, mais également à une échelle plus collective, quand point l'impuissance politique devant des effets de discours publics d'autant plus difficiles à contester qu'ils ne nous sont même pas adressés. La dialectique apparait alors comme une technique pour repérer les idées qui empoisonnent, autant qu'une méthode « créative » pour s'en défendre. La dialectique est une façon de faire apparaitre le mode d'existence double des choses – la coexistence de leurs principes négatif et positif comme gage de leur réalité. C'est une méthode pour voir la totalité d'une chose ou d'une situation précisément là où elle

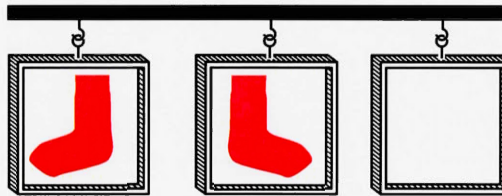
paraît divisée, dans ses contradictions, ses impasses. Elle postule des entités séparées pour mieux les penser ensemble. Elle instaure des distinctions rédhibitoires entre les choses, mais, dans un même mouvement, elle exige que ces choses séparées soient pensées ensemble. Car le dialecticien ne se contente pas de déterminer ce qu'est une chose en fonction de ce qu'elle n'est pas. Le système d'opposition ou de contradiction qu'il construit n'appelle pas de choix entre les parties du conflit, mais vise une mise en tension des contraires, une intensification de la contradiction à partir de laquelle son dépassement sera rendu inéluctable. L'humoriste Coluche était en ce sens fin dialecticien qui affirmait par exemple, dans un débat où on lui demandait de prendre position, n'être « ni pour ni contre, bien au contraire » ; ou que les êtres humains avaient beau naître libres et égaux en droit, certains étaient toutefois « plus égaux que d'autres ». Ainsi, le dépassement dialectique est-il moins un effort de synthèse – une réconciliation – qu'une dynamique, une impulsion, une machine à déplacer les significations et à faire saillir la structure contrariée de toute expérience. Un des fragments de *Grande École*, précisément intitulé *Dialectique*, fonctionne sur un déplacement de ce type :

L'adage prétend qu'il ne faut pas mettre tous ses œufs dans le même panier. Mais il soutient par ailleurs qu'on ne doit pas courir deux lièvres à la fois. Un jour on réalise que de toute façon ce ne sont pas les lièvres qui pondent les œufs. (*Grande École*, *Dialectique*, p.50)

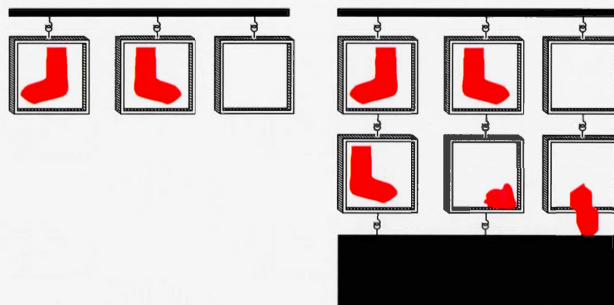
Robert Filliou est sans doute l'un des artistes les plus dialecticiens qui soient. Il incarne la dialectique à la fois dans ses idées, mais également dans sa manière de les exprimer. Ses propositions artistiques sont moins des œuvres à contempler que des matrices pour en inventer d'autres, des « mind-opener » comme il qualifiait lui-même ces figures mentales à méditer. C'est ainsi que fonctionne son célèbre aphorisme : « l'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », formule saisissante, mais dont la signification s'affirme en glissant comme une savonnette entre les doigts. On n'est pas très loin des fragments d'Héraclite qui condensent en de brefs énoncés des

systèmes d'opposition complémentaire comme le vivant et le mort, le jeune et le vieux, l'éveillé et l'endormi, mais aussi des entités plus mystérieuses comme l'un-à-partir-de-tout et le tout-à-partir-de l'un, ou bien encore l'à-l'unisson et le chacun-dans-son-ton (Ramnoux, 1968). Les termes de l'opposition se voient accouplés en de courtes formules où ils se côtoient plus qu'ils ne s'affrontent (« la nuit sans aucun mélange de jour »). Le célèbre fragment dit du Fleuve met en tension les notions de *même* et de *différent* : « À ceux qui descendent dans les mêmes fleuves surviennent toujours d'autres et d'autres eaux » (Héraclite tel que cité par Ramnoux). À la fois le fleuve est toujours le même – figure de stabilité –, à la fois il est sans cesse différent, nourri d'une eau nouvelle. La dualité n'appelle pas de choix, elle donne de l'écart.

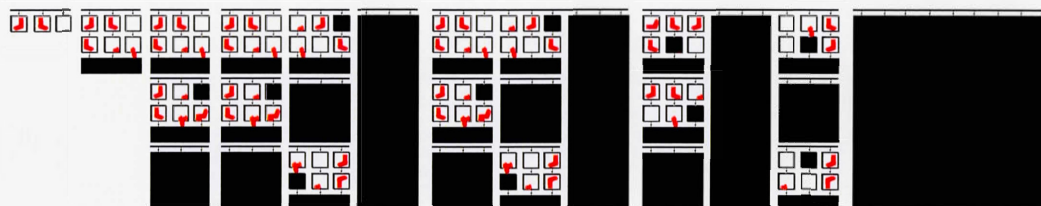
Les longs poèmes courts à finir chez soi de Robert Filliou proposent de tels pas de côté. Pour lui, on possède une maison autant qu'elle nous possède, les voyeurs sont vus et les cannibales mangés. Le titre lapidaire de son projet autobiographique – *Je meurs trop* – est également une brusque mise en tension de deux idées qui n'auraient pas dû se croiser. Le scandale de la mort y est soupesé comme une vulgaire quantité, et ce "barbarisme" en accroît la stridence singulière. Chez Filliou, comme chez Héraclite, la forme est brève. La proposition donne à penser plus qu'elle n'explique. Leurs énoncés sont des formules élégantes réduites à l'essentiel, comme des équations mathématiques. Une telle énergie conceptuelle est à l'œuvre dans le *Principe d'équivalence : bien fait, mal fait, pas fait* (1968), poème visuel qui semble conçu pour illustrer le principe générateur du dépassement dialectique. Décrivons brièvement cette pièce de Robert Filliou, réalisée en 1968. Une petite chaussette rouge est clouée dans une boîte en bois. Cette boîte est considérée comme *bien faite*. Une autre chaussette, identique à la première, est placée dans une autre boîte, mais inversée symétriquement, ce qui lui vaut d'être considérée comme *mal faite*. Enfin, placée à côté des deux précédentes, il y a une troisième boîte qui elle ne présente aucune chaussette et qui est par conséquent envisagée comme *pas faite*. Les trois boîtes sont disposées en ligne :



À côté de cette ligne de trois boîtes, on dispose alors un nouvel ensemble composé de trois nouvelles lignes de trois nouvelles boîtes. La première ligne est strictement identique à la première triade (une chaussette bien mise, une mal mise et une pas mise du tout). Ce groupe de trois est *bien fait*. Le deuxième ensemble présente un dysfonctionnement évident (la deuxième chaussette est flanquée n'importe comment et la troisième boîte n'est pas vide), il est considéré comme *mal fait*. La troisième ligne est vide, elle n'est donc *pas faite* :



Ces trois lignes peuvent à présent constituer une nouvelle unité qu'il est possible de bien refaire, mal refaire ou ne pas refaire, et ainsi de suite sans plus jamais s'arrêter :



Principe d'équivalence : bien fait, mal fait, pas fait – 1968

(Dessin de l'auteur, d'après Robert Filliou)

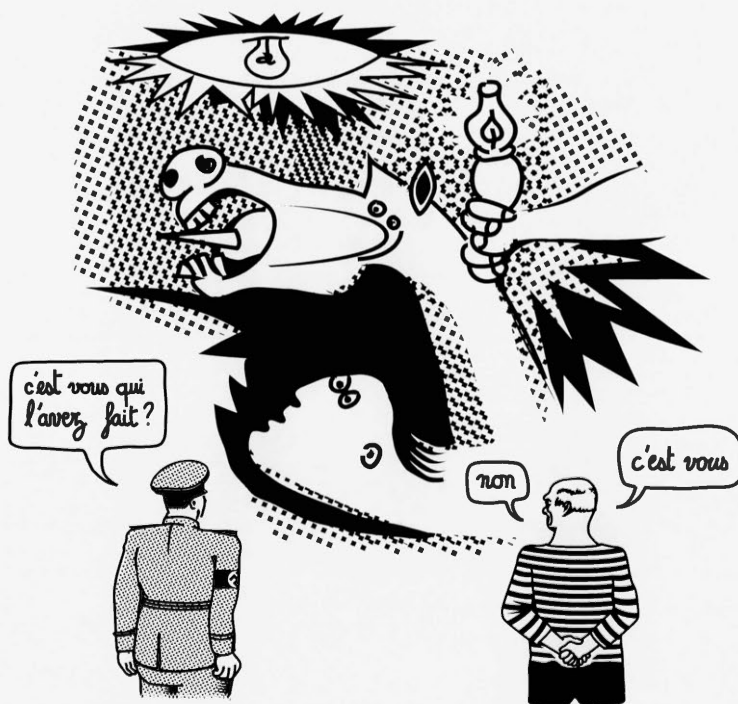
Le principe d'équivalence de Filliou est une sorte de modélisation artistique du dépassement dialectique, une démonstration formelle du déséquilibre productif qu'induit cette manière de réfléchir. Le dialecticien ne vise pas la stabilité diplomatique, il ne recherche pas l'équilibre, mais il entend profiter du différend comme d'un vent ascendant. Il ne cherche pas à neutraliser les forces en présence pour résoudre le conflit qui les oppose, mais il profite comme d'un tremplin du potentiel énergétique de cet affrontement pour faire passer le problème à un autre niveau, pour l'envisager selon un autre point de vue, pour le recadrer dans sa totalité.

5.2. Un recadrage

La dialectique désigne la capacité à penser contre soi-même, ce moment où l'on cesse d'énoncer ce que l'on sait déjà – ce que l'on croit connaître à propos de tel ou tel sujet –, pour envisager ce qui contredit cette opinion et la recadre dans un système plus vaste, embrassant la contradiction initiale. On retrouve ici la pensée de Bateson pour lequel « la meilleure réponse à une question était d'arriver à formuler une question plus large, plus englobante » (Garcia et Wittezaele, 1992, p. 177). Mary Catherine Bateson (1989, p. 174), dans un livre écrit sur son père, atteste qu'il aimait se moquer des expériences de laboratoire de type positiviste et comportementaliste. Elle raconte ainsi l'histoire d'un rat qui, placé dans un labyrinthe, reçoit une

récompense (collation) ou une punition (décharge électrique) selon qu'il s'engage dans tel ou tel couloir. Le lendemain, on renouvelle l'expérience et les chercheurs sont déçus de constater que le rat ne se précipite pas dans le conduit menant à la collation, préférant l'exploration des autres couloirs. Ils en concluent que le rat n'a pas de mémoire, ce à quoi s'oppose catégoriquement l'interprétation de Bateson. Selon lui, si le rat ne visite pas le « bon » couloir c'est parce qu'il a mangé la veille la collation qui s'y trouvait, et qu'il est par conséquent bien placé pour le savoir vide à présent. Par ailleurs, la décharge électrique que le rat rencontre au bout du « mauvais » couloir n'est pas perçue par lui comme une punition sanctionnant un mauvais comportement, mais comme une récompense sanctionnant l'amélioration de sa connaissance générale du terrain : il sait maintenant qu'il faut éviter ce couloir s'il ne veut pas recevoir une nouvelle décharge. L'opération de recadrage dialectique menée ici consiste en une sorte de zoom arrière. La caméra prend du recul et considère l'ensemble de la situation et non plus le seul objet de l'expérience. Le comportement du rat n'est plus perçu en fonction des critères simulés de l'expérience, mais au vu d'une prise en compte générale de la situation, une adaptation du regard à la totalité du contexte. Ce n'est plus seulement le comportement du rat que l'on observe, mais l'ensemble de la situation d'observation, incluant ceux qui l'ont construite et les prémisses de leurs attentes scientifiques. Les chercheurs se retrouvent sous la loupe qu'ils croyaient tenir et pour un peu on les imaginerait volontiers coiffés d'un masque de cobaye, pareil à ceux dont Alain Resnais affuble ses personnages à la fin de *Mon oncle d'Amérique* (1980). C'est sur la nature de ce « zoom arrière » que je voudrais m'interroger maintenant. Il me semble que si ce mouvement de caméra répond bien à une mécanique optique, il y a dans ce changement de perspective plus qu'un simple renversement de point de vue : bien que les données de la situation n'aient pas changé, le problème paraît différent. Le recadrage dialectique n'est pas qu'une simple affaire de recul sur une situation qui resterait inchangée. C'est une modification de la situation, une redéfinition de la réalité, un changement de niveau logique dont le potentiel de dévoilement est très puissant.

On a vu dans le chapitre précédent comment une femme de ménage, dessinée par Quino, avait su jouer de la perméabilité des mondes pour s'introduire dans *Guernica* afin d'y mettre un peu d'ordre. Ce tableau est sans doute la plus célèbre des œuvres de Picasso. Il dénonce le bombardement meurtrier d'une petite ville basque par des aviateurs allemands en renfort des troupes fascistes du Général Franco. Le tableau est aussi la toile de fond d'une anecdote qui met en scène un échange entre le peintre catalan et un officier allemand dans le pavillon espagnol de l'exposition universelle de 1937. Au militaire qui lui demande en pointant le tableau : « c'est vous qui l'avez fait ? », Picasso répond : « non, c'est vous ».



La répartie est implacable qui dote le peintre Minotaure d'un culot monstre bien que l'authenticité de l'anecdote soit loin d'être avérée. Picasso lui-même ne la certifiait que du bout des lèvres, tout en admettant que vraie ou pas, c'était une très bonne histoire. La répartie du peintre a le pouvoir d'opérer un recadrage radical qui transforme la scène. Ce n'est plus une représentation du bombardement devant lequel le peintre et le nazi discutent, mais le bombardement lui-même, devant la responsabilité criminelle duquel la figure de l'art assigne celle du militaire. La dialectique ici à l'œuvre est celle de la mimesis : la représentation du réel est une trouée, une fenêtre par laquelle le référent est re-présenté (présenté à nouveau), à la fois le même et tout autre.

5.3. Le réel et sa signification

Si la contradiction dialectique n'opérait qu'entre des termes opposés dans une relation strictement lexicale, il n'y aurait aucun dépassement ou recadrage à attendre de cet affrontement terminologique un peu vain. Ce n'est pas dans l'écart entre les mots que la dialectique trouve son plein régime, mais dans l'irrémissible distance qui sépare les mots et les choses. Nous sommes tous confrontés, dans les conflits les plus ordinaires de notre vie, au fait que le terme de réel renvoie à la fois à l'ensemble des choses perçues (celles qui existent en dehors de nous), mais également à la manière dont nous les percevons (la signification que nous attribuons à ces choses). Pour Paul Watzlavick (1978, p. 137), continuateur et vulgarisateur des théories de Bateson sur la communication, il convient de distinguer clairement ces deux ordres de réalité. Si le premier niveau résulte essentiellement d'un consensus de perception, ce qu'il appelle « la réalité de second ordre » dépend en revanche de la communication que nous engageons à propos de ce que nous avons perçu. Il donne un exemple qui éclaire bien la distinction entre ces deux ordres de réalité que sont le réel et la signification qu'on lui prête. Un jeune enfant voit que la lumière d'un feu de signalisation est rouge (réalité de 1^{er} ordre), mais il ne sait pas forcément que cela signifie de ne pas traverser

la rue (réalité de 2^e ordre), alors que cela semble absolument évident à l'adulte qui perçoit simultanément et sans prendre la peine de les distinguer ces deux ordres de réalité. Ainsi,

nous croyons naïvement que la réalité est la façon dont nous voyons les choses, quiconque les voit autrement devant par nécessité être méchant ou fou. Or, c'est une illusion de penser qu'il existe une réalité de deuxième ordre « réelle », et que les gens « sains » en sont plus conscients que les « fous ». (Watzlavick, 1978, p.138)

Une caractéristique fondamentale du langage est de monter en abstraction au point de nous faire parfois confondre la description d'un phénomène avec le phénomène réel. C'est le sens de la formule attribuée¹ à Bateson pour qui « l'idée de chien n'a jamais mordu personne, » formule que l'on pourrait compléter par une autre, tout aussi célèbre : « la carte n'est pas le territoire » attribuée à Alfred Korzybski. Sur la carte, le coude d'une rivière sera dessiné de manière à être identifié au coude réel, mais, au-delà même de la différence d'échelle, les deux dessins ne se superposent pas. Par rapport au territoire (premier ordre), la réalité de la carte est de « deuxième ordre ». Elle n'en est pas moins réelle, seulement elle appartient à une réalité d'un autre type (langage, représentation, stéréotypage). Dire de la carte qu'elle n'est pas le territoire, c'est affirmer que les problèmes qui se posent sur la carte ne sont pas du même type que ceux qui vont se poser sur le territoire réel. Cela peut paraître une évidence de les distinguer, or nous passons notre temps à les confondre, c'est-à-dire à réifier des concepts explicatifs et des outils de description. La réification est l'opération qui consiste à doter un concept abstrait d'une forme d'existence concrète. Le terme *néolibéralisme*, par exemple, désigne un système d'une grande complexité auquel on a donné un nom pour les besoins de la conversation. De même que la carte résume le territoire, le terme de néolibéralisme permet de manipuler l'idée sans avoir à décrire à nouveau tout le phénomène à chaque fois qu'on évoque l'un de ses enjeux. C'est bien

¹ Elle est aussi attribué à Althusser, qui lui-même l'aurait inventée pour l'attribuer à Spinoza: « C'était évidemment une fois de plus retrouver Spinoza, dont les mots fouettent la mémoire : l'idée du cercle n'est pas un cercle, le concept de chien n'aboie pas, bref, il ne faut pas confondre le réel et son concept. » (Meeùs, 2016)

pratique, mais le langage est ainsi fait que dès lors qu'il est nommé, un concept se voit doté d'une forme d'agentivité. On peut dire « le néolibéralisme fait cela », « le néolibéralisme a fait ceci ». Or le néolibéralisme n'est pas une chose, comme peut l'être une table, et il n'est pas non plus vivant, comme peut l'être un chien. De même que l'idée de chien, le néolibéralisme est une abstraction : il ne peut pas mordre. Cette distinction n'exonère pas la brutalité des politiques inspirées par l'idéologie néolibérale – ces effets sont réels –, mais elle nous invite à ne pas les confondre : le néolibéralisme est un outil pour parler de la chose (deuxième ordre), pas la chose elle-même (premier ordre). De la même façon, la question « tu vois ce que je veux dire ? » est travaillée par cette dualité fondamentale entre les réalités de 1^{er} et 2^e ordres – à savoir le monde réel dont on aimerait qu'il soit perçu de manière univoque (« vois-tu ? ») et les significations que l'on donne à ses manifestations qui sont en revanche plurivoques (« ce que je veux dire »). Cette discontinuité est souvent invisible, et cette invisibilité même la cause de redoutables malentendus, voire de terribles souffrances.

La confusion entre les réalités de 1^{er} et 2^e ordres – ou « niveaux logiques » – crée des situations qui relèvent de ce que Bateson a théorisé comme le *double bind* ou *double contrainte*. La double contrainte est un cas particulier de paradoxe, à savoir que c'est un énoncé qui est vrai quand il est faux et faux quand il est vrai (« Il est interdit d'interdire », par exemple). Une double contrainte survient lorsque sont combinés deux messages qui se commentent l'un l'autre tout en s'excluant. « Arrête de m'obéir ! » en est l'exemple canonique. L'individu interpellé se voit dans l'impossibilité de répondre à l'injonction sans inévitablement lui désobéir. Ce type d'injonction paradoxale opère sur une ligne de fracture particulièrement sensible, tout message étant à la fois le véhicule neutre d'une information, mais également le vecteur performatif d'une relation entre les personnes qui communiquent. La théorie des types logiques telle que définie par Bateson postule que chaque message est pourvu d'une signification sémantique – le contenu du message – et d'une

signification relationnelle qui non seulement précise la manière dont on doit comprendre ce contenu, mais plus généralement donne des informations sur la relation nouée entre les personnes qui communiquent. Dans une réunion de cadres, par exemple, présenter la personne qui s'apprête à prendre la parole comme un stagiaire est certes une précision sur sa fonction, mais surtout un avertissement sur la manière dont il convient de l'écouter. Chaque message est toujours aussi un message sur le sens du message, c'est-à-dire qu'il donne des informations sur la manière dont il doit être compris. Dans la plupart des situations, les différents niveaux d'un message s'accordent bien entre eux, ils sont cohérents. La situation de double contrainte survient lorsqu'il y a un décrochage entre les deux :

Lorsqu'une personne communique à une autre des messages de niveaux différents, qui se qualifient l'un l'autre et qui sont en conflit, la personne qui reçoit le message se trouve dans une situation telle qu'elle ne peut pas y répondre sans violer l'une ou l'autre des injonctions, se trouvant donc toujours dans l'erreur. La situation est d'autant plus intolérable que la "victime" ne peut ni fuir la situation, ni faire de commentaire sur ses difficultés. (Wittezaele et Garcia, 1992, p. 160)

Si la double contrainte a souvent été utilisée comme modèle explicatif pour comprendre certaines pathologies mentales, comme la schizophrénie, elle est également un principe dynamique comparable à mes yeux à ce que nous avons essayé de définir comme le dépassement dialectique. C'est précisément parce qu'elle est une situation impossible qu'on ne peut s'en sortir que par l'invention d'une parade, un nouveau système, une mise en scène, voir une confusion volontaire entre les différents niveaux logiques. Encore une fois, le poison est aussi le remède, le générateur du blocage est aussi la matrice à partir de laquelle une modélisation de la dispute devient possible. L'humour apparaît dès lors comme un système explicatif : un recadrage qui permet de voir où la situation bloque, mais surtout un brusque décrochage salutaire. La comédie n'apporte pas de solution logique aux alternatives infernales, mais elle peut du moins y opposer une dramatisation libératoire. Le type de décrochage dialectique que j'essaye de définir est comparable à ce que Freud

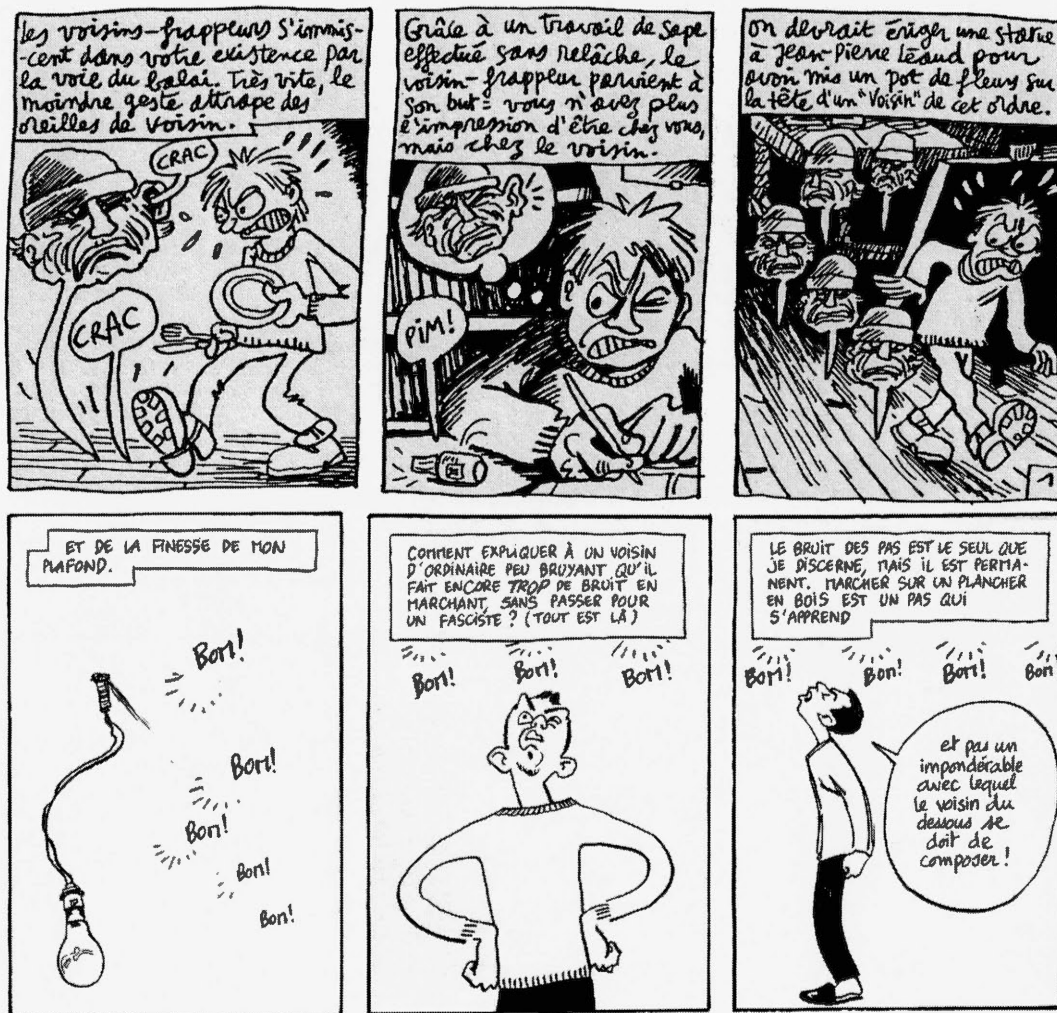
(1905/1992) décrit comme le *mot d'esprit*. Pour lui, un trait d'esprit est un débrayage soudain, une fulgurance, un saut d'une représentation à une autre. La joie qu'il procure est due à l'énergie psychique qu'il libère comme à la tension qu'il soulage. C'est une « forme simple [qui] dénoue les choses, qui défait les nœuds » (Jolles, 1930/1972, p. 198). Il est ce *witz* qui, pour les romantiques, désignait une déliaison brutale dans la chaîne des significations, un *non-sens* qui permet paradoxalement de « percevoir des ressemblances éloignées » (Montandon, 1992, p. 124). Mais s'il peut s'appuyer sur des techniques comparables (condensation, déplacement, représentation par le contraire, absurdité), et vise également une forme de soulagement, le décrochage dialectique est moins une décharge pulsionnelle qu'une tentative désespérée de répondre au désordre. C'est une discipline de la dernière chance, une précaution – un peu comme celle qui anime la femme de ménage de Quino quand elle rentre dans le tableau de Picasso pour le remettre en ordre.

5.3. Intersubjectivités

Nous nous sommes concentrés dans un premier temps sur l'aspect linguistique de la définition de la dialectique, en montrant comment elle est une manière de fendre dans la matière même du langage et de bâtir une signification sur un affrontement lexical. Mais nous avons vu aussi que la dialectique n'est pas qu'un jeu de langage basé sur les tensions faciles de l'oxymore. L'approche systémique de Bateson et sa théorie de la double contrainte ramènent au premier plan sa dimension fondamentalement relationnelle. Autant qu'une querelle du sens, la dialectique est une dispute entre des personnes, l'expression d'une parole située, incarnée. Pour filer la métaphore cinématographique, l'effet de recadrage qu'elle génère s'apparente à la révélation soudaine d'un contrechamp. Une autre position s'incarne dans le décor. La polysémie dialectique n'est dès lors plus seulement celle de l'interprétation, mais une polyphonie au sein de laquelle plusieurs voix s'entremêlent pour exprimer des points de vue

divergents. Ce ne sont pas seulement des concepts abstraits qui s'affrontent, mais des intentionnalités de chair. La dialectique est une forme d'intersubjectivité. Il serait en effet absurde de se demander à soi-même « tu vois ce que je veux dire ? ». Ce questionnement ne peut avoir lieu que dans le cadre d'un dialogue, une situation qui met en présence deux subjectivités à la recherche d'un terrain d'entente qu'elles peuvent – ou ne pas – trouver.

J'ai réalisé le collage ci-après à partir de deux extraits de bandes dessinées autobiographiques. Dans chacune des planches originales, le personnage représenté est l'auteur lui-même qui met en scène une sorte de journal de son quotidien. En haut, Jean-Christophe Menu se représente victime d'une intransigeante voisine du dessous ; en bas, Fabrice Neaud se montre opprimé par le voisin du dessus. La nouvelle planche ainsi créée ressemble à une version atrabilaire de l'immeuble en coupe de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec. En créant ce dialogue de sourds à partir de deux monologues distincts, je cherche moins à neutraliser les raisons contraires des colères légitimes, qu'à spatialiser les plaintes en un tableau plus global. Nous sommes tous voisins du dessus et voisins du dessous. Nous avons tous été mécontents d'autrui autant que nous l'avons mécontenté. Cette image est fondamentalement dialectique, car elle organise la saisie quasi simultanée de deux perspectives divergentes. Le nouvel agencement ne cherche pas à les réconcilier, mais à mettre en scène l'inexorable mitoyenneté de tout différend.



En haut : Extrait de Menu, J.-C. (1993) *Mune comix n°1*, Paris : Cornélius. (p 4)

En bas : Extrait de Neaud, F. (2002). *Journal IV*. Angoulême : Égo comme X. (p 152)

Dans *Grande École*, je raconte une performance que j'avais imaginée suite à l'observation d'une situation de ce type :

J'avais eu l'idée d'une action inspirée du conflit qui prend pour décor les carrefours des grandes villes et qui oppose l'automobiliste au laveur de pare-brise. Dans cette situation, les raisons d'agir de chacun des protagonistes sont à la fois justifiées et inconciliables. Le laveur veut forcer l'automobiliste à accepter un service dont celui-ci n'a pas besoin et qui en retour veut forcer le passage. L'enjeu du différend – le

pare-brise – m'avait fait penser aux vitrines des galeries d'art contemporain qui étaient pour moi de véritables frontières [...] (*Grande École*, L'attribution, p.167)

La suite du fragment raconte comment je m'étais inspiré de ce conflit et l'avais transposé en lavant « de force », à la manière des *squeeegies* laveurs de pare-brise, les vitrines des galeries d'art de Milan. Ce qui m'avait intéressé dans le conflit initial n'était pas simplement de le remarquer, ou de le documenter, mais de me servir de son potentiel dialectique pour figurer une situation dans laquelle j'étais moi-même impliqué – en l'occurrence la dichotomie entre les aspirations politiques de ma vocation artistique et ce que j'identifiais alors comme les frontières d'un milieu de l'art assis sur ses privilèges. Un des aspects importants de ma méthode dialectique est qu'elle engage celui qui parle. Le narrateur de mes œuvres ne parle pas toujours avec la même voix, mais il ne se dissocie jamais du problème qu'il décrit. La mobilité du point de vue que je recherche me paraît d'autant plus forte qu'elle est proposée de l'intérieur d'une situation et non depuis un improbable surplomb comminatoire. Le célèbre mot de Gustave Flaubert – « Madame Bovary, c'est moi » – me vient souvent à l'esprit quand je travaille. Cette ritournelle est un présage de bon augure, le signe qu'au-delà de son caractère autobiographique, l'enjeu du dessin, du texte ou de la situation que je cherche à produire m'implique. Que s'y engage une colère secrète et nécessaire. Signe que je suis « pris » dans le problème que j'essaie de défaire, et que la position morale que j'essaie de formuler n'est pas celle d'un juge impartial et souverain, mais relève d'une promiscuité douloureuse dont j'essaie de me dégager. La dialectique est relationnelle parce qu'elle permet de penser ma propre implication dans un contexte, ma propre voix dans le concert de celles des autres. Ce n'est en aucun cas une façon de m'extraire du problème, mais plutôt une méthode pour y plonger. Je me projette dans les problèmes en confrontant un peu crânement l'absurdité de mes monologues intérieurs à la diversité des raisons contraires qui m'entourent. Je m'appuie sur mon propre ressenti pour mettre en scène la pluralité des discours. Je cherche en moi-même les ficelles du dissensus.

Avant de choisir l'art et la poésie, Robert Filliou a eu plusieurs destins : résistant pendant la guerre, manœuvre chez Coca-Cola, économiste pour l'ONU (Tilman, 2006). Son basculement vers la vie d'artiste fut tardif, mais néanmoins radical. Pour lui « vivre comme un artiste » était un idéal politique sincère au nom duquel il avait accepté une certaine forme de marginalité. Pour autant, il ne lui avait pas échappé que l'arrivisme et les querelles d'égo étaient les maladies de son milieu et il regrettait que ses amis artistes, même les plus *beatniks*, soient constamment occupés à comparer leurs mérites respectifs en vue d'établir lequel était le meilleur. Derrière le masque de l'idéal, le milieu de l'art était rongé par la compétition et cela l'attristait (Donguy, 1981). Alors, sans doute pour ne pas se laisser complètement gagner par cette mélancolie, il inventa le principe dit *de non-comparaison* (Filliou, 1981) :

Deux personnes se partagent une pomme inégalement coupée en deux.
 Le premier à se servir prend le gros morceau.
 Le second rôle devant ce geste.
 Le premier : « Qu'aurais-tu fait à ma place ? »
 Le second : « J'aurais pris le petit morceau. »
 Le premier : « Mais tu l'as le petit morceau ! Alors de quoi te plains-tu ? »

Les histoires de Filliou sont plus que de petites leçons de morale désincarnées. Leur beauté ne repose pas seulement sur leur perfection de parabole, mais également – surtout – sur l'implication poignante de leur auteur dans les problèmes qu'il décrit. Celui-ci est personnellement pris et se sent dans l'obligation de se déprendre par l'invention poétique. Comme si les chausse-trappes du langage n'étaient plus un obstacle à la communication, mais, à l'inverse, une inépuisable ressource de contresorts pour affronter les contradictions de l'existence. Les petites machines dialectiques que je vais présenter dans le prochain chapitre sont des talismans de ce type, des parades.

5.5. Petites machines dialectiques

À l'issue de cette exploration des différents aspects du phénomène dialectique, il ressort que la structure duale dont on a vu qu'elle travaille de bout en bout ma réflexion sur les images qui parlent présente deux lignes de force : l'une est relationnelle, l'autre linguistique. L'une m'implique comme individu dans le monde social, l'autre comme sujet parlant face aux miracles et aux impasses de la langue. Les œuvres dont je vais parler dans le prochain chapitre ont la spécificité de jouer en même temps sur ces deux tableaux. Ce sont des scènes où les querelles du sens télescopent les querelles de personnes, où les ordres du discours s'entrechoquent pour mieux donner à voir les rapports de forces et les dynamiques d'emprise.

Les machines dialectiques sont des petites scènes où s'animent et s'agitent des figures semblables aux personnages du cinéma des premiers temps, héros burlesques qui n'en finissent pas de tomber, mais se relèvent sans cesse. Devant l'incessant mouvement de ces chutes qui paraissent sans conséquence bien qu'elles ne soient jamais amorties, le spectateur se demande interdit : mais où donc est passée la douleur ? Le propre de ces mises en scène est de retourner à l'avantage de leurs protagonistes toutes les discontinuités dont nous avons fait mention. L'indéfinissable substance de nos idées, l'ambivalence heuristique de la métaphore ou l'ambiguïté toxique du stéréotype ne sont plus seulement considérées comme des obstacles à l'intelligibilité du monde, mais comme des outils pour décrire simultanément toutes les facettes d'un problème. Une machine dialectique est une image qui parle utilisant à plein régime toutes ces potentialités de dissonance. Pensons au doute qui nous saisit devant une photo mal légendée – un personnage célèbre mal identifié ou une catastrophe ferroviaire présentée comme l'inauguration d'un hôpital. On doute toujours de soi en premier, avant de remettre en cause la source de notre trouble :



Georges Perec

Mon travail consiste à investir l'espace de ce doute. Plutôt que de lever le voile sur l'ambiguïté de ces représentations, je cherche à utiliser leur instabilité, à transformer l'énergie du flottement en dynamique libératoire. Si les confusions volontaires menacent la possibilité d'être compris, elles permettent néanmoins un déplacement dans le regard. Quand on parle de « pouvoir de l'image », on pense souvent à des images de propagande politique ou au marketing. Or, si je confère un pouvoir aux images que je cherche à produire, il est à l'opposé d'une fascination pour les effets rhétoriques que l'on prête à ce type de production visuelle. À rebours des effets de sidération, mes machines dialectiques jouent du désenchantement, mais ce désorcellement est un sauvetage, une relance de l'idéal. Le consensus y est malmené, mais jamais la profonde aspiration qui le fonde, le rêve d'un *sens commun*, cette disposition des êtres humains à voir entre eux ce qu'ils veulent dire.

CHAPITRE VI – DONNER DU JEU

Dans les chapitres qui précèdent, j'ai tenté de définir comme un seul et même phénomène ce que j'appelle les images qui parlent. Il s'agit de figures du discours, comme les métaphores ou les allégories, mais également des illustrations proprement dites, proposées en renfort d'un discours, pour appuyer un propos. Bien entendu ces figures présentent des caractéristiques respectives qui les distinguent les unes des autres, mais il me semble qu'au-delà de leurs différences, on les utilise au nom d'une aspiration commune : elles donnent à voir ce que l'on veut dire. Le but de ma réflexion est de comprendre comment fonctionnent ces figures, mais également, dans un même élan, comment *elles ne fonctionnent pas* : comment elles contribuent à faire échouer le programme qu'elles soutiennent. Ce double régime n'en finit pas de me fasciner. Et cette fascination redouble du fait que ma pratique artistique et poétique consiste justement à élaborer, sous diverses formes, de ces figures contrariées et de faire méthode des dissonances que l'on peut repérer entre les arguments d'un discours et les images qui le soutiennent. L'objectif de ce chapitre est d'articuler ma réflexion théorique avec des questionnements liés à ma pratique d'artiste. Nous allons glisser de la question de ce que *sont* les images qui parlent à la question de ce qu'elles *font* – ou plutôt de ce que je peux faire avec.

La polysémie est au cœur du fonctionnement de chacune des trois œuvres que je vais maintenant présenter et qui constituent la partie création de ma thèse création. Cette volatilité dont on a vu qu'elle était le propre des images qui parlent (leur caractère à la fois signifiant et inassignable) est le jeu dont je dispose. Ce sont à la fois les cartes que j'ai en main – la donne avec laquelle je dois composer –, mais également le jeu mécanique : ce petit *lousse* entre les roulements qui permet la mobilité, le mou que le marin donne à son écoute pour libérer un peu de toile. Cette fragilité dans la structure des discours avec (et contre) lesquels je travaille est une marge de manœuvre.

Je l'utilise pour donner à voir leurs contradictions, pour retourner contre eux leur dynamique interne. La polysémie est une source d'équivoque, mais elle peut aussi se muer en polyphonie, un concert harmonieux de voix discordantes. Mes dessins jouent contre le propos qu'ils étayent. Mes personnages complotent dans le dos du narrateur qui lui même ne cache pas sa mauvaise foi quand il s'agit de commenter le dessein général de mes projets. Mais c'est précisément cette propension à œuvrer contre soi-même qui transmue mes images qui parlent en petites machines dialectiques. Ce sont des disputes qui peuvent être difficiles, mais qui, attrapées au vol, peuvent donner à voir un problème sous un jour nouveau. Comme on dit en photographie, je cherche à saisir l'« instant décisif », un angle, une attaque, à partir desquels les divergences d'opinions cessent d'être vécues comme des conflits dangereux et deviennent source d'inspiration : une matière vive pour inventer de petites formes qui donnent à penser.

6.1. Le livre noir de l'art conceptuel

L'art conceptuel fait partie de ces objets intellectuels clivants qui ont leurs adeptes, mais aussi – voire surtout – leurs détracteurs. Ceux-ci lui reprochent une fâcheuse dématérialisation : en cédant à la manie de l'autodéfinition, l'art aurait perdu sa raison d'être ; le métier se serait perdu, l'émotion plastique évanouie et les savoir-faire avec elle ; la part est trop belle aux discours, on se paye (encore) de mots. Les amateurs d'art conceptuel, en revanche, sont conscients d'avoir pour eux le sens de l'histoire et sont volontiers un peu méprisants à l'endroit de celles et ceux qu'ils jugent attachés à des formes du passé. Ils peuvent en outre se targuer de compter dans leurs rangs la plupart des institutions qui, redoutant plus que tout de passer à côté de leur propre modernité, ont eu tendance à favoriser l'art devenu langage plutôt que des avenues jugées trop formalistes. Dans ce contexte, *Le livre noir de l'art conceptuel*, de par son titre programmatique, semble être une émanation du camp des anti, une actualisation du discours dirigé contre l'art « resserré autour de son propre énoncé » (Herrmann,

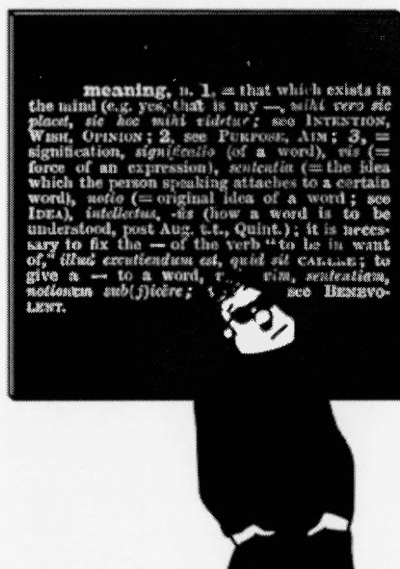
Reymond et Vallos, 2008). Toutefois, s'il fait son miel de cette nouvelle querelle des Anciens et des Modernes, on ne trouvera, dans le *Livre noir*, nulle trace des arguments qui auraient pu être ceux de l'un ou l'autre camp, nul développement de la problématique brièvement esquissée ici. De la querelle je ne garde, pour ainsi dire, que le conflit : une certaine mauvaise foi et un excès de rancœur verbale.

Cette querelle apparaît d'autant plus contrefaite que l'art dont il est question dans ce livre n'est pas conceptuel au sens strict, c'est-à-dire qu'il ne se limite pas à l'art en tant qu'idée. D'une manière plus générale, c'est le portrait d'une génération d'artistes apparue sur la scène de l'art au cours des années 1960 et qui est parfois perçue comme la dernière avant-garde. Si j'ai retenu, pour désigner ce groupe hétérogène de personnalités diverses, l'appellation d'art conceptuel – plutôt que celle de minimalisme, de performance ou de body art, par exemple –, c'est au nom d'une certaine relation au langage. Pour ces artistes, il ne s'agit plus d'exalter la spécificité de leur médium – comme cela était mis en avant par le courant expressionniste abstrait qui les précède –, mais, parallèlement au *tournant linguistique*, d'accepter l'idée que « tout est langage », y compris les arts plastiques (Owens, 1980, Mitchell, 1990). Ainsi, par extension métonymique, l'art conceptuel dans *Le livre noir* est-il moins l'art en tant qu'idée qu'une sorte de tableau de famille. Une famille artistique et bavarde dont j'hérite, avec toute la gamme des problèmes que peuvent poser les familles et les héritages. Composé de 37 dessins légendés, *Le livre noir* se présente comme un réquisitoire contre l'art conceptuel qui n'y est jamais défini autrement que par la négative. La voix du narrateur dénote une intimité hors de propos : les reproches adressés à l'art conceptuel sont d'un ordre domestique (*il ne fait jamais la vaisselle ; il vit au-dessus de ses moyens ; il a encore grossi*), ils appartiennent au vocabulaire de la description psychologique (*il est poseur ; il cache bien son jeu ; il est un peu parano*), quand ils n'empruntent pas carrément à celui de la déception amoureuse (*il ne fait plus l'amour*). De sorte que si le lecteur a pu reconnaître dans l'annonce programmatique du titre l'air connu d'un certain type de

diatribe, ses attentes sont vite contrariées. Du fait même de son caractère trop familier, le ton du livre est déplacé : on ne parle pas d'art comme ça. Ce style inopportun est un indice, une clé pour entrer dans le livre. Il suggère que la complainte est un leurre, une scène sur laquelle se joue un autre drame. La mauvaise foi du narrateur est un levier. Précisément le type d'artifice qui peut transformer un problème en petite machine dialectique. Une telle machine est une mise en scène qui a pour but de m'aider à recadrer un problème dans lequel je suis pris, à trouver une place à partir de laquelle une dispute deviendra à la fois visible et vivable. C'est un dispositif artistique et littéraire qui me permet de faire image d'un dissensus, de matérialiser une tension. Tentons donc d'explicitier de quelle dispute *Le livre noir de l'art conceptuel* a fait théâtre.

En 1969, dans la seconde partie de son essai *Art After Philosophy*, le jeune artiste et théoricien Joseph Kosuth tente de fixer les limites de l'art conceptuel et d'en identifier les acteurs dont il exclut sans détour un autre artiste nommé John Baldessari : « *Although the amusing pop paintings of John Baldessari allude to this sort of work by being "conceptual" cartoons of actual conceptual art, they are not really relevant to this discussion* » (Kosuth, 1969, p. 161). Quand il écrit ces quelques lignes, Kosuth a vu la première exposition personnelle de Baldessari, en 1968, à la Galerie Molly Barnes de Los Angeles (Jones, 2009). Il n'a pas fait le voyage depuis New York spécialement pour assister au vernissage de son collègue californien, mais pour être présent à sa propre inauguration : le même soir, s'ouvrait une exposition de ses plus récents travaux, intitulée *The First Investigation*, à la Galerie Eugenia Butler, voisine de la précédente. Figurons-nous maintenant ces deux expositions mitoyennes dont il faut bien dire – n'en déplaise à Joseph Kosuth –, qu'elles présentent bien plus de ressemblances que de dissemblances. D'un côté, les *Text Canvases* de John Baldessari sont des toiles montées sur châssis sur lesquelles sont peintes des déclarations sans équivoque sur les intentions conceptuelles du peintre : « *Everything is purged from this painting but art ; no ideas have entered in this work* » ; sur un autre : « *A work*

with only one property » ; ou encore quelques « *Tips for artists who want to sell* », suivis desdits conseils. Coïncidence tatillonne : les œuvres de Kosuth présentées au public, ce soir-là, dans la galerie voisine, sont aussi des tableaux de mots. Il s'agit de photographies agrandies de définitions des mots *Art*, *Painting*, *To Paint*, *Idea*, *Meaning*, *Nothing*, *Silence*, *Water* et *Ultimate*, telles que trouvées dans différents dictionnaires de traduction de l'anglais vers d'autres langues. La série a pour titre *Titled (Art as idea as idea)*. Dans le compte-rendu qu'elle donne de ces deux expositions pour *Artforum* en décembre 1968, Jane Livingston dresse un parallèle formel intéressant entre les deux artistes : les tableaux du premier sont écrits en noir sur fond gris ; les textes typographiques du second sont photographiés en blanc sur fond noir.

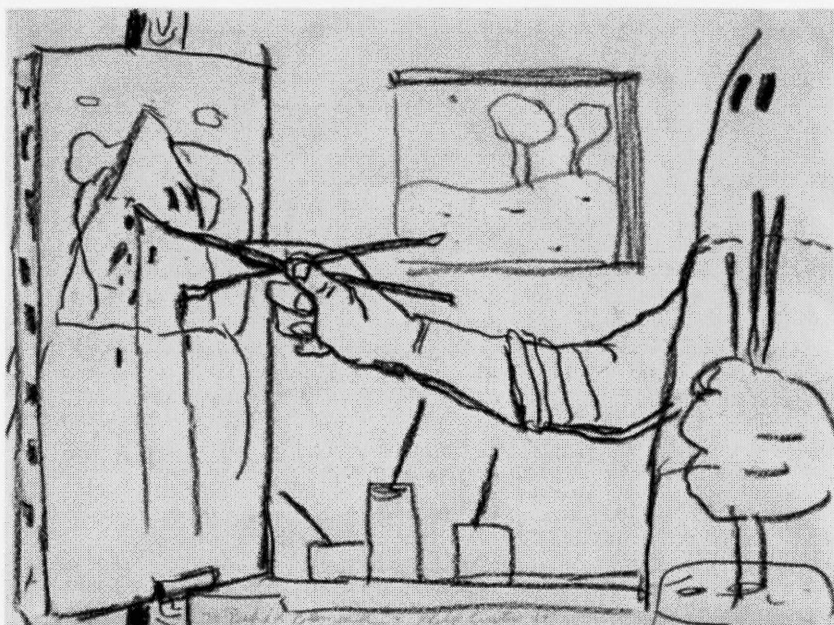


Le même soir, on inaugurerait donc à quelques pas l'une de l'autre, deux expositions si formellement semblables que l'un des deux artistes a pris soin par la suite de se distinguer de son collègue en l'excluant du canon conceptuel qu'il s'est donné pour

tâche de prescrire. L'anathème fleure bon la mauvaise foi, tant est grande la similitude entre les travaux de l'un et l'autre. On pourrait ne voir que vanité dans une telle exacerbation des petites différences, si Kosuth n'activait un partage du sensible qui nous emmène bien au-delà de la querelle d'égo. En renvoyant Baldessari du côté du *cartoon*, il invoque une des distinctions esthétiques les plus anciennes de la théorie de l'art, celle qui oppose l'art véritable (celui qui « relève d'une discussion ») à celui qui n'en relève pas, même s'il est amusant – et peut-être même justement parce qu'il est amusant.

Quand il expose ses toiles figuratives à la *Marlborough Gallery*, en octobre 1970, Philip Guston ose franchir cette ligne. Il délaisse l'expressionnisme abstrait qui avait fait sa gloire pour revenir aux sources d'une autre puissance picturale, celle trépidante et burlesque des *comics* de sa jeunesse : *Krazy Kat* de George Herriman, *Mutt and Jeff* de Bud Fisher ou *Mickey Mouse* de Walt Disney. Il tourne ainsi délibérément le dos aux dogmes de l'expressionnisme abstrait qui n'est plus pour lui, à cette époque, qu'une caricature répétitive de ce qu'il a été, une académie où se réinventent sans cesse les mêmes sempiternels problèmes. Ce répertoire de formes usées ne lui permet plus d'exprimer les questions nouvelles qui le hantent. Il a besoin de créer d'autres figures, d'autres situations, pour s'approcher au plus près de : « ce que l'on ressent quand on fait le mal, quand on complot » (Guston, 1978, p. 43). Ce seront les monstres encagoulés du Klu Klux Klan, figures tragicomiques qui ont fait la marque de ses dernières œuvres et qui sont autant des « anecdotes tangibles » que des « formes solides placées dans un espace imaginé ». Pour le peintre, l'humour grinçant de ces grandes toiles n'est pas l'expression d'une provocation en forme de faute de goût. L'intention comique est parfaitement assumée, nécessaire : « Si quelqu'un éclate de rire devant ma peinture, c'est exactement ce que je souhaite et ce que j'attends » (tel que cité par Mayer, 1988, p. 173). Pourtant l'éclat de rire ne fut pas au rendez-vous, et ce virage contre l'esprit de sérieux du modernisme occasionna pour Guston une grande souffrance (Bricker Balken, 2001). Le caractère comique de ses nouveaux

travaux est très mal reçu par la critique qui prend comme une trahison la rupture du peintre avec l'abstraction. Hilton Kramer du *New York Times* qualifie son travail « d'innocent et d'enfantin » ; Clement Greenberg de « figuration sans attache ». Mais l'opprobre la plus sévère et la plus douloureuse vient sans doute de ses amis artistes qui ne comprennent pas non plus ce virage plastique et désormais l'évitent ou, comme Morton Friedman, se brouillent avec lui. Ayant perdu amis et soutiens, sa vie new-yorkaise lui faisant désormais peur, Guston quitte la ville pour les montagnes *Catskills*. Mais malgré cette retraite anticipée, il ne reniera jamais la nouvelle direction de sa peinture : ses manières abstraites et figuratives se suivent et se nourrissent l'une de l'autre, mais ne se chevauchent pas.



Philip Guston – *Artist in His Studio* – 1969

Ce n'est pas le cas pour Ad Reinhardt, autre grand peintre de l'abstraction américaine, confronté lui aussi aux affres de la figuration comique. Sa série de planches intitulées *How To Look At* qu'il réalise à partir de la fin des années 1940 est une commande

passée par les journaux *PM* et *Artnews* dans le but d'expliquer l'art abstrait à un large public. Dans un souci de partage des compétences en accord avec ses convictions politiques, Reinhardt accepte une tâche qui deviendra pour lui une véritable entreprise de réflexion sur la peinture, son milieu artistique, et plus généralement l'acte de voir. Volontiers satirique à l'endroit des conformismes de l'art de son temps, Reinhardt « tempêtait contre l'appel à l'émotion et à l'angoisse caractéristique de l'expressionnisme abstrait » (Heartney, 2014, p. 12). Pourtant, si l'on se souvient aujourd'hui de Reinhardt peintre, « c'est surtout pour le silence poignant et la spiritualité internalisée de ses peintures noires » (p. 12). Cette contradiction n'est pas la seule manifestation d'un clivage déconcertant chez ce peintre pour lequel :

Même si des raisons diverses semblent présider à leur création, lorsqu'ils sont accrochés à côté les uns des autres dans une galerie d'art, tableaux et images ne vont pas bien ensemble. Les artistes qui tentent de faire les deux ne réussissent en général qu'à tout rater. (Reinhardt, 1994, p. 81)



Tout en prétendant impossible de s'adonner à la fois à l'image (art de la représentation) et à la peinture (art de la pure présentation), Reinhardt ne cesse de passer outre cet interdit. Comme artiste régulier, il peint des toiles noires,

intemporelles et détachées du monde tel qu'il va ; mais comme artiste séculier, il s'engage dans la politique de son temps et fait de l'éducation populaire. Artiste mystique tout en étant le premier satiriste de cette mystique, Ad Reinhardt était une machine dialectique à lui tout seul.

Deux questions travaillent ces trois petites histoires de l'art : 1) Est-il possible de faire de l'art – conceptuel ou non ; abstrait ou pas – qui soit drôle ? 2) Est-il possible de concilier l'univers esthétique de l'art « sérieux » avec celui de la bande dessinée ? Peut-on réfléchir à ce qu'est l'art, à sa définition comme à sa nécessité, depuis le monde du *cartoon* ?

Ces questions peuvent sembler dépassées, et d'une certaine façon elles le sont. Pour de nombreux commentateurs, l'humour est aujourd'hui la marque d'un art qui multiplie les clins d'œil complices en direction d'un public averti, et le temps semble loin qui opposait le grand style des arts libéraux à la servilité supposée des arts dits mécaniques ou populaires. La spécificité de l'art d'aujourd'hui est d'accueillir tout ce qui ne lui est pas spécifique et tant mieux si les rieurs sont du bon côté. Finies les excommunications d'avant-garde : John Baldessari est l'un des grands maîtres de notre temps, la peinture tardive de Philip Guston est centrale dans la reconnaissance de son œuvre et il n'est plus une rétrospective d'Ad Reinhardt qui ne montre avec un égal intérêt ses peintures noires et ses *cartoons* – même si l'on prend toujours le soin de les présenter dans des salles séparées. Pourtant, une inquiétude presque atavique demeure. Les fortunes critiques de ces trois artistes ne doivent pas faire oublier que, pour une majorité de regardeurs, ce qui est beau est avant tout ce qui est sérieux. Que l'humour est certes « utile dans la vie » pour « détendre l'atmosphère », mais certainement pas un lieu depuis lequel il serait possible de développer une pensée esthétique rigoureuse. Par ailleurs, même si l'époque est au décloisonnement et qu'un certain discours académique – tel le programme de doctorat dans lequel s'inscrit cette thèse – valorise la traversée des frontières disciplinaires, il n'en reste pas moins que

lesdites traversées, si elles ne rencontrent plus l'opposition formelle des chefs de chapelle, se heurtent à un autre type d'écueil, peut-être plus rédhibitoire encore : c'est toujours au nom des vieilles disciplines que l'on décerne les prix de l'excellence. Ce qui ne s'y inscrit pas prend le risque de rester invisible.

Comme je l'ai indiqué au chapitre précédent, une petite machine dialectique a pour objet de recadrer un problème dans lequel je suis personnellement pris. Les trois histoires qui précèdent contextualisent ce problème, elles mettent en scène des artistes que j'admire et qui ont été, selon moi, pris dans des filets similaires à ceux dans lesquels je me suis longtemps débattu et me démène encore. Durant mes études artistiques, je considérais qu'il me fallait choisir entre deux univers, deux influences : l'une atemporelle et docte, l'autre drôle et narrative. D'un côté, un art obsédé par l'urgence de s'autodéfinir dans l'espace consacré du *white cube*. De l'autre, une fascination très ancienne pour l'expression graphique imprimée, la ligne claire, et surtout la concision du gag, l'art de la chute. Cette ambivalence m'empêchait de développer une pratique artistique personnelle. Certains maux sont d'autant plus douloureux qu'aux yeux de tous ils passent pour imaginaires. Même s'il n'était que dans ma tête, le clivage était pesant et je vivais ce double héritage comme un équivalent intellectuel de la question qui tue (les enfants) : « tu préfères ta mère ou ton père ? ». Ce genre de question a beau être stupide, elle n'en est pas moins pétrifiante. Un simple haussement d'épaules ne suffit pas toujours à s'en libérer. Pour ma part, deux constats m'ont permis de recadrer l'alternative infernale, deux découvertes salutaires dont *Le livre noir de l'art conceptuel* est à la fois le récit et le résultat.

1^{er} constat : l'impossible accommodement entre l'univers esthétique de l'art conceptuel et celui des « p'tits Mickey » n'est pas tant une dispute entre des formes inconciliables qu'une querelle de partisans. Au moment où je faisais mes études en art, la question des catégories esthétiques susmentionnées ne posait déjà plus de

véritable problème artistique, mais leurs publics respectifs n'étaient pas réconciliés pour autant. Encore aujourd'hui, ce sont rarement les mêmes personnes qui aiment l'art conceptuel et la bande dessinée. Ces deux groupes sont hétérogènes. Au mieux, ils n'ont pas idée l'un de l'autre ; au pire, ils se regardent avec méfiance et agressivité. Candide évoluant entre deux familles séparées par une très ancienne vendetta, je cherchais vainement à faire apprécier par un camp les propositions de celui d'en face. Cette tâche de traducteur était ingrate, mais, du fait même des malentendus accumulés, elle renfermait aussi le potentiel d'une comédie ravageuse. Mes efforts maladroits pour tenir ensemble deux mondes qui ne cherchaient qu'à s'éviter n'étaient finalement pas uniquement la source d'un embarras : c'était aussi l'histoire qu'il m'appartenait de raconter.

2^e constat : ma découverte de l'art conceptuel procède d'une forme de tradition orale. Ma génération d'artistes est venue à l'art avant la généralisation d'Internet et l'accès instantané qu'il donne à d'innombrables documents. Elle est également celle qui vient historiquement juste après celle que j'ai choisi de désigner comme « conceptuelle ». Plus que dans des livres ou des revues, c'est souvent de bouche à oreille que circulait l'information sur l'immédiate histoire de l'art dont nous héritions. De sorte que, avant d'être un corpus de documents photographiques ou textuels tels que l'établiront différents canons, l'art conceptuel était un récit de cour d'école (d'art). Tout ce que nous savions de lui, nous ne l'avions ni vu ni lu : on nous l'avait raconté. Cette tradition orale était formidable – comme la geste des héros qui osent défier les cyclopes –, mais elle n'était pas non plus sans reste : chacun y allant de ses imprécisions et de ses exagérations, bref de son interprétation. Cet écart entre la réalité d'une histoire officielle et les approximations de ceux qui s'en faisaient les chantres m'est alors apparu comme l'espace même où pouvait se déployer mon histoire, la scène à investir pour y rejouer – en la surjouant – ma propre confusion.

Le *Livre noir* est né de ces deux constats. Tel un troubadour s'emparant d'un texte trouvé pour y plaquer sa propre musique, je me suis approprié ce récit, et cette opération de reprise m'a permis de tenir ensemble la multiplicité agonistique des points de vue sans plus chercher à les unifier. Dans la tradition orale, la part de l'interprétation dans la transmission est très importante. La source n'est pas transmise telle quelle, elle est appropriée par le récitant. C'est sa voix qu'on entend et non celle des origines. L'opération vise la transmission, mais elle porte en germe tous les brouillages, volontaires ou non, de l'interprétation. Cette possibilité de variation dans la reprise est à l'origine de toutes les formes de parodie. Pour les Grecs anciens, la parodie était une manière travestie de réciter les épopées. Soit en plaquant une musique comique sur un discours tragique, soit en insérant des passages tragiques au sein d'une comédie (Genette, 1982, p. 21-27). Le dispositif texte-image du *Livre noir* fonctionne ainsi. Ce ne sont plus des mots que je sépare de leur musique, mais les images canoniques de l'art conceptuel que je délie de leurs intentions initiales. Chaque dessin du livre est la reprise d'une des icônes en noir et blanc de ces saints et martyrs *sixties* dont les longs cils et les pantalons trop courts ornent toutes les publications autorisées. Mon dessin est quelquefois très conforme au modèle approprié, mais la plupart du temps il le détourne, le tord, voire le réinvente complètement. Cet écart entre le modèle et ma reprise est le fruit d'erreurs volontaires, d'interprétations farfelues, une idiotie, une faute de goût. Mais c'est aussi une méthode, un coin glissé dans le récit du canon et, partant, une façon de me faire l'écho d'un concert de voix discordantes. Je ne cherche plus à les accommoder entre elles, mais à faire monde de leur désaccord. D'une main, je dessine avec tendresse les figures mythiques de l'art conceptuel. De l'autre je vitupère en vis-à-vis des commentaires fielleux. C'est en ceci que *le Livre noir de l'art conceptuel* est une petite machine dialectique. Il ne cherche pas à produire une image qui serait conforme aux vues des deux camps qui s'affrontent – une impossible figure consensuelle –, mais de faire image de l'affrontement lui-même. C'est une image qui parle au sein de laquelle je laisse s'affronter les divergences.

6.2. Grande École

Durant le processus d'édition du *Livre noir de l'art conceptuel*, j'ai proposé au Quartanier plusieurs textes en guise de quatrième de couverture. Les premiers furent tous refusés : l'un jargonnait trop (« un incompréhensible communiqué de centre d'artiste ») ; un autre était trop précieux (« un foulard en soie autour du cou »), etc. Une proposition cependant avait retenu l'attention de l'éditeur. Un texte qui n'allait pas non plus, mais qui était un bon texte à ses yeux. Le genre de texte qu'il aimait bien.

Un jour nous avons eu la visite d'un artiste invité à qui incombait la mission de commenter nos travaux. Il me repéra d'emblée : « toi, ce qui t'intéresse, c'est l'anecdote ! » Sur le coup j'ai vraiment pensé que j'allais être renvoyé de l'école. Mais il a ajouté magnanime : « c'est très bien l'anecdote ! Tout le monde n'est pas fait pour la grande histoire. » En m'indiquant ainsi la sortie, et en refermant doucement la porte derrière moi, ce Chef avait pris sur lui de dessiner clairement une ligne de partage esthétique que peu daignent reconnaître – peut-être pour conserver la possibilité de la franchir ni vu ni connu en cas de besoin, comme en leur temps les *desperados* le Rio Grande. Mais pour moi il était clair qu'il n'y aurait pas de retour en arrière et que la question de la forme ne serait plus jamais picturale. Les portes du paradis conceptuel m'étaient-elles pour autant grandes ouvertes ? (*Grande École*, L'artiste invité, p. 9)

Certains projets ne démarrent vraiment qu'à partir du moment où on leur trouve un titre. D'autres tournent autour du pot tant que l'on n'a pas écrit leur première phrase. Ici c'est de ce texte refusé que tout est parti. L'origine de *Grande École* est ainsi en elle-même une anecdote de *Grande École*, un de ces « échecs réussis » dont ce livre accumule les récits et qu'il présente comme des apprentissages. Le texte dont l'éditeur ne voulait pas, mais qu'il aimait bien, est devenu le premier de ceux qui composent ce livre. Plus encore qu'un bon début, ce premier récit en a été la matrice, la machinerie dialectique inaugurale. En me disant que je faisais très bien quelque chose de pas bien, l'artiste invité m'avait rappelé à la loi tout en suggérant que je devais m'en affranchir. Le fiel de ce compliment ambigu est le sujet du livre, son programme,

l'oracle qui en fixe les enjeux : mieux vaut réussir quelque chose de mal que de rater quelque chose de bien.

Dans le domaine de l'art, l'anecdote est à la modernité d'une époque ce que le cas particulier est à la vérité générale dans le domaine de la logique : un développement mineur, un sous-genre, une illustration déconsidérée. Et de fait, dans le discours professoral de cette vénérable institution, l'anecdote était une hérésie qui jetait dans l'opprobre quiconque s'en trouvait accusé. À plus forte raison, s'en réclamer était inimaginable. Mais, au-delà de la blessure d'orgueil, je crois que j'ai tout de suite eu conscience du potentiel dialectique de cet auspice liminal, même si je n'ai été capable d'en mesurer la portée que des années plus tard, quand je l'exhumai de ma mémoire pour les besoins d'une quatrième de couverture où il ne trouverait pourtant pas sa place. Il y avait quelque chose d'archéologique dans cette redécouverte : la trace d'une morsure ; une dent plantée dans le fossile d'une très ancienne madeleine ; un minuscule bout d'os à partir duquel j'allais reconstruire tout le squelette d'un animal aujourd'hui disparu.

Armé de l'ambivalent sauf-conduit donné par l'artiste invité, je me suis interrogé sur ma formation artistique, sur tous ces petits faits vécus exaltants ou déplaisants qui m'avaient « servi de leçon ». Je suis parti dans ma mémoire à la recherche de moments où j'avais compris quelque chose du monde de l'art, mais également, et peut-être davantage encore, de ceux où je n'avais rien compris. Que ce soit sur le mode volontariste de la transmission exemplaire, ou en accord avec le crédo brutal qui prétend que « ce qui ne nous tue pas nous rend plus forts », tous les récits du livre pointent vers ce moment de bascule intense où une compréhension supplémentaire apparaît. Ce sont des histoires autonomes – construites comme des fables qui tendent vers une pointe –, mais chacun de ces fiascos édifiants ne trouve son sens véritable que dans l'empilement avec les autres. Cette accumulation d'expériences est la véritable morale du livre. Elle donne à voir un rapport complexe à l'apprentissage,

une relation multiforme où l'insatiable besoin d'un énoncé des règles le dispute à la nécessité tout aussi impérieuse de les contourner. Là est l'autre versant dialectique du projet, son contrepoint relationnel. Le narrateur ne se trouve pas seulement à « bien faire quelque chose de pas bien ». Son aspiration à la connaissance et à la maîtrise de l'art se heurte sans cesse au pouvoir de Chefs dont il croit à tort qu'ils en détiennent les règles. Il finira par comprendre que ces règles n'existent pas – ou du moins pas sous la forme qu'il croyait.

Grand École est un roman d'apprentissage, au sens classique du terme, à ceci près que n'y sont racontées que les expériences artistiques (et quelquefois politiques) du narrateur. L'éducation sentimentale ou l'ascension sociale, autres thèmes traditionnels du *bildungsroman*, sont négligées. Le chantier archéologique ouvert par le commentaire doux-amer de l'artiste invité est plus épistémologique qu'autobiographique. La question n'était pas tant de m'interroger sur la permanence de ma nature humaine, que de dénaturer ce qu'il me semble naturel aujourd'hui de faire ou de penser en tant qu'artiste, d'essayer de figurer ce que je sais sans savoir que je le sais, et plus généralement de raconter tout ce qu'il a fallu que j'endure pour devenir « un artiste dans mon genre ». Pour ce faire, je suis parti à la recherche de ces moments anecdotiques où les vérités deviennent générales. Puisqu'on m'avait une fois autorisée l'anecdote, il était temps que j'en fasse non seulement usage, mais également méthode. Le travail d'écriture reposait moins sur l'intérêt factuel des histoires racontées que sur leur réinvention et ce qu'elles me permettaient de leur faire dire. Les petits récits de *Grande École* sont des fragments, des bris de vase époussetés que j'ai essayé de faire parler. Car je ne les ai pas seulement trouvés – comme on trouve un champignon –, je les ai mis en scène de façon à ce que le lecteur voie ce qu'ils veulent dire. Chaque anecdote est la mise en scène d'un problème à partir duquel a émergé pour moi une compréhension de ce que pouvait être l'art de mon temps. Chacune vaut moins comme petit fait vécu que comme réécriture conceptuelle de ce petit fait. Le parcours était intuitif. Certaines des histoires me paraissaient bonnes à

priori sans que je sache exactement ce qu'elles avaient à dire, et c'est en travaillant à les raconter que peu à peu se dégageait le noyau de sens qui leur avait valu de ne pas disparaître tout à fait dans l'oubli.

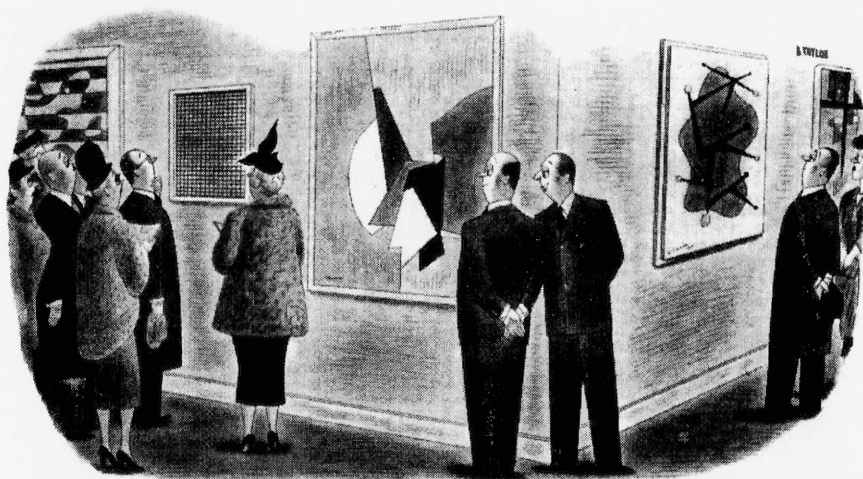
Presque à la fin de *Grande École*, une scène intitulée *L'autorisation* répond à celle dans laquelle l'artiste invité m'autorise l'anecdote, non sans l'ambiguïté que l'on sait. Cette autre scène signale dans l'écart avec la première que quelque chose s'est passé, qu'une transformation a eu lieu. Elle figure deux apprentis – il n'y a plus de Chef – se donnant l'un à l'autre l'autorisation d'estimer par eux-mêmes la valeur des choses :

Un jour, j'ai dit « beau » comme un artiste pour la première fois. C'était avec un autre apprenti. Nous disions ce que nous trouvions beau, hyper-beau, vachement-beau... Ce n'était plus un jugement de valeur, mais un programme esthétique. Nous étions des artistes, les manches relevées devant la question du beau, émerveillés, et pour tout dire stupéfaits par la mutuelle autorisation que nous nous donnions l'un à l'autre de disposer d'un tel héritage. (*Grande École*, *L'autorisation*, p. 231)

Cette situation est plus ou moins imaginaire, même si elle renvoie, comme toutes celles de *Grande École*, à un souvenir vécu. Les étudiants qu'elle met en scène ne se sont pas appropriés en un seul jour la beauté programmatique des *Beaux-arts*. L'objectif du récit de ce vrai/faux souvenir n'est pas de donner à penser qu'une telle prise de conscience puisse avoir lieu ainsi, de manière instantanée, mais de sanctionner la fin d'un parcours : qu'avait-on appris en fin de compte, au bout de toutes ces années ?

La finalité de l'enseignement artistique est très difficile à énoncer. On prétendra que s'y inculque le dessin, le bricolage : toutes choses nécessaires dans la vie d'un artiste. Mais cet apprentissage indispensable, outre qu'il peut se faire partout ailleurs, est secondaire. Il y a un paradoxe dont j'ai fait l'expérience : dans une école d'art, l'étudiant peut acquérir des techniques, mais, pour la plupart, elles ne lui serviront jamais ou, ironiquement, elles ne lui serviront que lorsque lui-même en revendiquera

la maîtrise pour pouvoir l'enseigner à son tour. Ces enseignements ne sont pas inutiles pour autant. Il faut bien apprendre à se servir de ses mains si l'on veut pouvoir un jour se réclamer d'une « pratique », quelle qu'elle soit. Seulement, force est de constater que ce que nos mains feront de mieux, ce qu'elles sauront faire, elles l'auront appris par elles-mêmes, confrontées à d'autres problèmes artistiques que ceux imaginés par l'école dans le seul but d'y répondre. On ne sait pas ce qu'on apprend dans une école d'art, mais on y apprend néanmoins quelque chose. On y entre ignorant : comment regarder une œuvre ? Où poser son regard ? On est comme ces petits personnages qui, dans ce dessin de Richard Taylor, s'extasient devant une grille d'aération qu'ils prennent pour de l'art moderne :



"I'm not going to be the one to tell 'em it's a ventilator."

Richard Taylor – Dessin publié dans *The New Yorker Book of Art Cartoons*, p. 40 – Non daté

Et puis, à force de se tromper, les artistes impétrants finissent par ne plus se tromper. Ils connaissent les « vrais problèmes », ceux qui valent la peine que l'on s'y confronte, ceux qui leur vaudront l'estime de leurs pairs et la reconnaissance du public averti.

Ils jaugent d'un seul coup d'œil le contenu d'une salle d'exposition et ne se rapprochent plus des cartels que pour y vérifier ce qu'ils savent déjà. Ils sont assez sûrs d'eux pour demander des subventions auprès d'institutions ravies de leur permettre de les critiquer de manière (plus ou moins) sophistiquée, comme dans ce dessin de Mr. Fish :



Mr.Fish (Dwayne Booth) – 1991 – Source : page de la *Robert Berman Gallery* : <http://www.robertbermangallery.com/artists/mr-fish-dwayne-booth#19>

Entre ces deux dessins se tend un arc : on ne sait toujours pas précisément ce qu'on a appris à l'école, mais on sait qu'on a appris à y jouer un jeu difficile dont les règles déroutent ceux qui ne les connaissent pas, et dont la principale caractéristique semble être de résister à toute forme de formulation. Sans prétendre énoncer clairement ces règles, la sociologie de l'art prétend cependant identifier les contours du terrain de jeu. Parmi les différentes théories qui ont été proposées pour comprendre ce qui agite entre eux les différents protagonistes du monde de l'art, je propose de retenir celles de Pierre Bourdieu et Nathalie Heinich. Il me paraît intéressant de les penser ensemble pour éclairer les problèmes traités implicitement dans *Grande École*.

Dans *Le paradigme de l'art contemporain*, Nathalie Heinich (2014) emprunte à Thomas Kuhn, la notion de « science normale », à partir de laquelle elle forge la belle expression d'« art normal ». Pour Kuhn (1962), la science normale était une autre façon de désigner ce qu'était selon lui un *paradigme* dans le domaine scientifique, à savoir l'ensemble « des questions légitimes et les critères auxquels doivent se reconnaître les réponses acceptables » (tel que cité par Stengers, 1995, p. 12), les autres questions étant soit invisibles, soit illégitimes. La tentation d'importer cette notion dans le champ de l'art est grande et l'« art normal » est une formule que je m'approprie volontiers pour désigner ces règles qui existent sans exister, ce paradigme en cours qu'essaye d'assimiler le chœur des apprentis de *Grande École*. Pour autant, si l'école d'art apparaît bien comme le lieu par excellence de transmission des présupposés de base qui permettent aux artistes de se comprendre et de s'évaluer entre eux, l'utilisation de la notion de paradigme pour désigner ces présupposés me paraît problématique. Elle donne à penser qu'au-delà des querelles de chapelles – qui bien sûr existent et sont légion – les artistes évoluant au sein d'un même paradigme sont plus ou moins d'accords entre eux, et que ceux qui les contestent auraient tendance à le faire de l'extérieur, depuis un autre paradigme. Pourtant, si les critiques venues de l'extérieur sont parfois très violentes (« ce n'est pas de l'art ! », « ma fille de 5 ans fait mieux ! », etc.), il me semble que c'est à l'intérieur d'un même paradigme qu'elles sont non seulement le plus virulentes, mais également – et surtout – le plus pertinentes. Jeff Koons, figure emblématique de ces artistes qu'on adore détester, est certes honni par le public conservateur pour lequel « c'était mieux avant » et qui le regardent depuis un paradigme classique ou moderne (pour reprendre la terminologie de la sociologue), mais il est également très fortement critiqué par le public censé appartenir au paradigme contemporain. Le découpage de Heinich est un bon résumé des passions qui travaillent le monde de l'art, mais j'ai l'impression que son filet « matérialiste et pragmatique » (2014, p. 22) ratisse trop large. Il n'est pas tissé de manière à observer et comprendre le jeu le plus intéressant : celui des petites

différences. Si dans son analyse, le portrait général de la situation est juste, et souvent drôlement mené, la nuance des antagonismes les plus précieux disparaît. Or, je pense que l'intérêt de l'art repose justement dans la finesse insaisissable de ces petites différences. Par exemple, je n'aime l'art conceptuel ni en général ni par principe, et je suis souvent irrité par l'autorité tautologique dont font preuve certains artistes pour affirmer que leur proposition est bonne uniquement parce qu'elle s'en réclame. Mais je me reconnais volontiers dans certaines des propositions d'artistes qui ont contribué à en écrire l'histoire, et à l'occasion, j'ai pu faire des œuvres qui jouaient avec l'idée d'un art devenu pur langage. Ainsi, les règles de l'art me paraissent moins relever d'un canon généraliste que d'une évaluation au cas par cas dont la difficulté relève justement de cet éclatement : les critères de l'excellence sont éparpillés aux quatre coins de notre capacité critique. D'aucuns jugent cette situation confuse et brouillonne, une porte ouverte à toutes les supercheries esthétiques et intellectuelles ; d'autres trouvent au contraire dans ce terrain de jeu ouvert un espace de liberté et d'expérimentation qui n'existe nulle part ailleurs. Dans le domaine artistique, rien n'est jamais joué d'avance, les propositions les plus subtiles côtoient la cuistrerie la plus exaspérante. Aucun critère commun n'apparaît au nom duquel pourraient s'évaluer la valeur de ces productions, aucune directive, aucune marche à suivre. Le paradigme artistique dans lequel il nous est donné de vivre est celui d'une insoutenable liberté.

Pour Bourdieu (1987), cette étonnante absence de règles – ce qu'il appelait l'anomie – est le véritable marqueur sociologique du champ de l'art. Celui-ci n'est plus régi par aucune loi surplombante (le fait du roi), ni par aucune norme commune (l'académisme des Salons), mais le produit d'une croyance partagée : c'est la foi des acteurs dans le jeu et ses enjeux qui produit le jeu. Pour que ça marche, il faut « jouer le jeu », c'est-à-dire qu'il faut croire que ce qui se joue dans la discussion artistique mérite d'être considéré comme important. On peut ne pas être d'accord sur ce que doit être l'art, on peut critiquer des manières de faire, on peut juger une proposition

artistique mauvaise, mais on est au moins d'accord sur un point : cette discussion en vaut la peine. Le champ de l'art, c'est l'espace que dessinent entre elles les positions relatives de ceux que l'art intéresse, et ce qui va s'avérer important dans un champ donné ne le sera pas dans un autre. Un banquier, ou un sportif ne courent pas après la même chose qu'un artiste ou un médecin. Cette croyance que Bourdieu appelle *l'illusio* n'est une illusion que du point de vue d'un spectateur en dehors du champ, qui ne reconnaît pas ses règles et ne participe pas au jeu. Être artiste, c'est donc jouer le jeu du champ de l'art avant toute autre considération. Le mode d'organisation horizontal du champ n'exclut pas les hiérarchies, mais permet de comprendre que la légitimité n'est pas une affaire de critères objectifs que l'on pourrait énoncer, mais relève d'une interaction permanente entre des personnes qui s'affrontent et collaborent au cœur d'un système qui n'est autre que le résultat de ce continuels concours de beauté. C'est la négociation entre des acteurs qui sont à la fois collègues et concurrents qui définit la forme du champ, et son évolution continue en fonction des dynamiques d'entraide et de conflit que cela implique.

Cette théorie formalise cette évidence que l'on observe dans tant de situations : les gens intéressés aux mêmes affaires se comprennent mieux entre eux que ceux qui ne s'y intéressent pas. La nécessité de se comprendre fait que l'on développe entre soi des codes et des us – ce que Becker (1982/1988) appelle des « conventions » –, voire que nous partageons quelques mythes fondateurs. Vu sous cet angle, ce que l'on vient chercher dans la fréquentation d'une école d'art c'est une forme d'imprégnation, un processus de transformation au contact de ces mythes, par capillarité. Comme les deux étudiants de *Grande École* se signalant l'un à l'autre qu'ils ont intériorisé les règles de l'art et qu'ils peuvent désormais en jouer – à défaut de pouvoir les énoncer –, on finit par trouver *naturellement* beau ce que les autres artistes trouvent beau. Dire cela n'est pas dénoncer un conformisme (les écoles d'art ne le sont ni plus ni moins que le reste de la société), mais matérialise l'insaisissable question après laquelle court le projet de *Grande École* : comment l'art – cette chose étrange et désirable,

chargée d'une énergie à la fois formidable et confondante –, finit par devenir un univers familier pour celui qui s'y destine, une langue qu'il sait parler.

On n'apprend pas à parler dans le seul but de se plier à des exercices de grammaire. La nécessité de se faire comprendre est à la fois antérieure et postérieure à la maîtrise des règles du langage. Mais la connaissance de la grammaire a beau être accessoire pour se faire comprendre, il n'en reste pas moins que les exigences de son fonctionnement conditionnent ce qu'il nous est permis de dire et de penser. Vu sous cet angle, l'apprentissage le plus important que puisse faire l'artiste apprenti dans une école d'art est lié à la nécessité de se familiariser avec la *lingua franca* de l'art. Par ce terme, j'entends le jargon minimal qui permet aux artistes de se comprendre entre eux, de la même façon que le *sabir* ou le *pidgin* permettait aux marins de manœuvrer ensemble malgré le cosmopolitisme de leurs origines linguistiques. L'idée que j'entends développer ici n'est pas de dénoncer l'uniformisation qu'impose la visée universelle de cet esperanto – à quoi pourraient bien servir les écoles sinon à construire un espace commun où se comprendre ? –, mais d'observer la tension qui peut se créer entre deux exigences contradictoires : la normalisation de la langue de l'art d'un côté ; et de l'autre la recherche d'expression singulière de chaque étudiant qui ne fera entendre sa voix d'artiste qu'en l'affranchissant des critères normatifs de cette vulgate. Comment se détacher du lot tout en étant quand même compris ? Comment réduire l'inquiétude que suscite en nous la disparité de nos visions du monde, sans pour autant les uniformiser ? On retrouve ici l'une des questions centrales de ma thèse : comment se défendre des lieux communs sans renoncer à la nécessité d'une langue commune pour se comprendre ?

Comme Nathalie Heinich, Luc Boltanski (2008) est un sociologue formé à l'école de Pierre Bourdieu, mais il en déploie différemment l'héritage. Pour lui, nous vivons sous la coupe d'une « incertitude radicale », fruit de l'impossibilité de réduire l'écart entre le monde (« ce qui arrive ») et la réalité (« ce qu'on en pense »). On retrouve ici

la perspective constructiviste qui avait poussé Watzlavick (1978) à distinguer les réalités de premier et deuxième ordre. Il ajoute à cela que chaque individu est prisonnier de l'unicité de son point de vue. Nous sommes irrémédiablement « situés » et, de ce fait, incapables d'englober l'aperçu général d'une situation. Ce double constat amène Boltanski à formuler la nécessité d'instances méta-individuelles dont le mandat est de réduire nos inquiétudes de monades esseulées en travaillant à dire le vrai au-delà des perspectives individuelles. Ces instances à même de formuler pour tout un chacun « ce qu'il en est de ce qui est » sont ce qu'il appelle les institutions. Ce sont pour lui des « êtres sans corps », elles sont à la fois nous tous en général et personne en particulier. Or le paradoxe (dys)fonctionnel de ces « êtres sans corps » institutionnels est qu'ils ne peuvent exister sans s'incarner. Comme la Justice a besoin de juges et la Médecine de médecins, toute institution a besoin de corps réels pour exister. Les règles de l'art n'y échappent pas : elles n'existent pas en dehors des artistes. Comme instance arbitrale ultime, on les voudrait souveraines et neutres, mais elles restent platement humaines et intéressées. Nous sommes les gardiens d'un temple sans dieu. La grande école qui donne son titre à mon livre est un peu ce temple, mais elle est surtout la foule de ses gardiens anonymes : le chœur des milliers de petits maîtres et autres apprentis artistes qui prétendent connaître les règles de l'art et qui les chantent volontiers chacun pour soi, mais faussent toujours un peu quand il s'agit de déterminer à l'unisson « ce qu'il en est de ce qui est ».

L'un des enjeux principaux de *Grande École* est de défaire certaines mythologies de l'artiste. Non pas pour décrédibiliser le geste créateur, mais pour regarder ce qu'il accomplit réellement dans l'espace des possibles où il est apparu. C'est pourquoi la question du type d'artiste que je suis est indissociablement liée au type d'institution dans (et contre) lesquelles je me suis constitué. D'un point de vue factuel elle rassemble sous une même étiquette les deux écoles où j'ai étudié l'art, à savoir les Arts-Appliqués et les Beaux-Arts. Mais au-delà des écoles dédiées, *Grande École* est le nom générique de toutes ces instances de pouvoir et de savoir qui ont jalonné mon

parcours scolaire, à commencer bien entendu par l'apprentissage du langage à la « petite » école, et se prolongeant dans les multiples expériences qui constituent ce qu'il est convenu d'appeler – un rien pompeusement – « l'école de la vie ».

La sociologie de Bourdieu est souvent perçue comme un peu grise à cause de l'idée de déterminisme qui lui est attachée. Par nos origines sociales, on serait aliéné à un type de destin. Pour ma part, si je la trouve stimulante, c'est au contraire parce qu'elle ne cesse de s'interroger sur la marge de manœuvre *réelle* dont nous disposons. Le déterminisme bourdieusien est une responsabilité accrue, et non un abandon aux puissances de la tragédie. La question n'est pas : qu'a-t-on fait de moi ? Mais : qu'ai-je fait de ce que l'on a fait de moi ? Pour Bourdieu, l'artiste fait son œuvre, mais, ce faisant, il se fait surtout lui-même, comme artiste participant à l'établissement des règles de l'art. Ce double mouvement est réflexif : le monde vit en nous, autant que nous vivons en lui. L'artiste est déterminé par le champ de l'art en même temps qu'il participe à déterminer le champ de l'art. *Grande École* fait sienne cette approche sociologique : son sujet n'est pas seulement l'artiste en formation, mais le champ de l'art en son entier qui se formule à travers lui. Les personnages n'y ont pas de nom, ils sont réduits à des pronoms, ou à des surnoms (le chef, l'apprenti, le candidat, l'occupant d'après, les intellectuels, etc.). Cette décontextualisation était nécessaire pour transformer les vraies personnes de mes souvenirs en points de vue, et les conflits entre ces personnes en contradictions entre leurs points de vue. Ces surnoms ne sont pas des sobriquets péjoratifs, mais une schématisation, un exemple de ces « bons stéréotypes » qui relèvent pour moi de la même intention que la ligne claire en bande dessinée : une simplification dont le but n'est pas de réduire la complexité d'une situation, mais à l'inverse de la faire apparaître, de la donner à voir.

Au-delà du roman de ma formation, le vrai sujet de *Grande École* c'est le champ de l'art comme rapport de force et comme intériorisation de ce rapport de force. Je pense en effet qu'il est loin le temps où les artistes pouvaient prétendre s'adonner à une

critique du pouvoir et des institutions d'autant plus décontractés qu'ils étaient armés de la certitude de ne pas en être, de parler depuis le bon côté de la révolte. L'enfer de Sartre, c'était forcément les autres : les jurys, l'état, la bureaucratie. Mais à notre époque, qui a consacré « l'institutionnalisation de la critique institutionnelle », il faut bien reconnaître que les règles du jeu ne sont plus fixées par un Léviathan qui nous serait extérieur. Pour Jeff Wall (2001), dès lors qu'ils sont privés de normes communes, les artistes doivent « construire une sorte d'institution à l'intérieur de [leur] propre psychisme, quelque chose de l'ordre du surmoi » (p. 181). Il doivent développer une « académie intérieure », alternative à ces académies disparues qui permettaient, de par leur existence même, le développement d'une pensée et d'un art critique corrélativement au conformisme de leur époque. Andrea Fraser (2005) va plus loin et propose carrément une fusion complète. Pour elle, l'institution, désormais, c'est nous :

Every time we speak of the "institution" as other than "us," we disavow our role in the creation and perpetuation of its conditions. [...] It's not a question of being against the institution: We are the institution. It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. (p. 283)

Dans *Grande École*, très souvent, le narrateur parle au je. Mais je ne suis pas pour autant le personnage principal de cette histoire. Quand j'apparais, c'est le plus souvent en arrière-plan et je cède volontiers la parole à ce *nous* que j'ai décrit plus tôt comme un chœur d'apprentis anonymes, mais qui pourrait aussi bien être la voix de cette institution intériorisée dont parle Andrea Fraser. Cette intégration est un champ de bataille. *Grande École* en est l'épopée qui donne voix à ses vainqueurs, comme à ses vaincus.

6.3. Le blogue de *L'eau tiède*

L'un des problèmes qui traversent *Grande École* est la difficulté, voire l'impossibilité, pour le narrateur, de trouver une manière de s'engager artistiquement et politiquement *en même temps*. Cette difficulté n'est pas le fruit d'un manque de bonne volonté, l'aspirant artiste n'ayant cessé de s'impliquer par tous les moyens dans toutes sortes d'entreprises. Mais, le réel est implacable, et quand notre héros essaye de tenir ensemble l'exigence de ses aspirations artistiques et citoyennes, il échoue toujours. Soit dans l'un, soit dans l'autre domaine. De préférence dans les deux. La chute étant d'autant plus cruelle que l'idée était bonne. Or, avec une ironie qui pourrait servir de noyau conceptuel pour une anecdote apostille de *Grande École*, ce livre est sorti en librairie en 2012, soit précisément l'année du mouvement social dans lequel j'ai enfin trouvé à produire un art « engagé ».

La notion d'art engagé est problématique. D'aucuns soutiennent qu'une cause politique, aussi juste et noble soit-elle, ne produit jamais que des formes d'art faibles et illustratives. À l'appui de cette thèse, on cite toujours l'exemple du réalisme socialiste soviétique à quoi l'on oppose souvent la figure d'Édouard Manet qu'un mode de vie bourgeois n'a pas empêché de produire une peinture révolutionnaire. Pour les partisans de cette autre thèse, la véritable invention artistique s'opèrerait toujours loin des contingences du monde, à l'abri de toute forme de nécessité sociale ou politique. Ainsi, pour les uns, l'art est condamné à la médiocrité s'il se veut politique, quand, pour les autres, il se doit de l'être (politique) sous peine de rester un divertissement bourgeois, le fétiche ultime de l'accumulation capitaliste. Je force volontairement le trait de cette discussion un peu datée, car l'enjeu du récit qui va suivre n'est pas tant de la résoudre, ni de la conclure, que de raconter une expérience où elle s'active. Mon récit est un témoignage, une pièce à verser au dossier d'instruction de l'interminable procès « art et politique ».

Dans un premier temps, je vais décrire le contexte dans lequel j'ai créé une série d'environ 250 dessins satiriques publiés sur mon blogue *L'eau tiède*, et pour certains diffusés sous forme de pancartes et d'affiches dans diverses manifestations. J'en profiterai pour présenter et commenter une sélection de quelques-unes de ces affiches. Dans un deuxième temps, je proposerai un retour critique sur cette tentative d'intervenir par les moyens de l'art dans le débat public en tâchant d'expliquer pourquoi, de la même façon que j'avais ressenti l'urgence de l'engagement, il est devenu tout aussi important pour moi de cesser cette pratique quelques années plus tard – ce retrait étant motivé par une évolution du débat public qui à mon avis périclète, ou à tout le moins malmène, une certaine forme de relation satirique au pouvoir politique. Le défi dialectique de cette partie consacré à *L'eau tiède* est donc le suivant : raconter la nécessité d'un travail artistique depuis le point de vue de quelqu'un qui a décidé qu'il n'était plus nécessaire. Ce faisant, je me trouve dans la position inconfortable du fumeur repent qui se lance dans un improbable éloge de la cigarette.

Le 22 mars 2012, a eu lieu à Montréal, une manifestation étudiante qui, pour beaucoup, a été le point de départ de ce que l'on a appelé le *Printemps québécois*, en référence aux différentes révoltes qui avaient bouleversé le paysage politique du monde arabe l'année précédente. Ce jour-là, un immense cortège avait envahi la ville. Comme de nombreux manifestants, j'ai été enchanté par l'ampleur du défilé. Il faisait beau, la hausse des frais de scolarité voulue par le gouvernement Libéral de Jean Charest était une injustice et nous étions des dizaines de milliers de personnes à la contester. Cette journée consacrait joyeusement le retour dans la rue d'une gauche québécoise que l'on croyait disparue. Tout cela a été bien documenté. Pour ma part, en plus de ces considérations, j'ai été fasciné par la présence dans la foule de très belles pancartes sérigraphiées. On y voyait une autruche en forme de Québec, la tête plantée dans le sol ; une immense vague comme un raz-de-marée cousin de celui d'Hokusai ; sur une autre encore, un poing dressé inspiré d'une plus classique

iconographie révolutionnaire que venait décaler l'inscription en lettres capitales « Printemps Érable », formule à la fois optimiste et ironique qui aura la fortune que l'on sait. Toutes ces pancartes avaient été créées par *l'École de la montagne rouge*, un collectif d'étudiants en design de l'UQAM qui participait à la mobilisation en s'inspirant du fonctionnement collectiviste de *l'Atelier populaire des Beaux-arts* d'où étaient sorties quelques-unes des plus célèbres affiches de mai 1968. En découvrant les pancartes de l'É.D.L.M.R, c'est peu dire que j'ai eu un choc. Un choc heureux. De l'épure formelle de ces images, à la fois claires et mystérieuses, à l'émotion politique de les voir ainsi portés à bout de bras dans un mouvement social, j'ai repensé immédiatement à ce Chef qui, dans *Grande École*, me demandait de balayer son atelier. Pour Gérard Paris-Clavel, qui avait lui aussi dessiné des affiches en 1968 (à l'École des Arts décoratifs), et avait été plus tard fondateur des collectifs de graphistes engagés Grapus et Ne pas plier, la tâche du créateur était de réussir à « traduire plastiquement des émotions politiques » (Gervereau, 1988). Avec leurs affiches, les créateurs de l'É.D.L.M.R avaient réussi cela, et ce faisant, ils ont fait beaucoup plus que de donner une identité graphique au mouvement social : ils ont contribué à le faire naître.

En plus d'être bouleversé par la qualité de ces images qui faisaient écho pour moi à tout un pan de ma formation artistique, j'ai ressenti un pincement, une inavouable jalousie : je voulais faire pareil. Et dans le fond pourquoi pas ? Sauf que je ne pouvais faire exactement pareil. D'une part, eux le faisaient déjà très bien. D'autre part, je ne voulais – ni ne pouvais – plaquer comme ça, soudainement, ma vision des choses sur un mouvement qui avait mon soutien mais auquel je n'appartenais pas de plein droit. J'étais un compagnon de route, comme on dit, pas un militant. Il n'y avait aucun sens à ce que je me mette à confectionner des mots d'ordre dans mon coin, on ne m'avait rien demandé. Allais-je encore une fois échouer à m'engager ? C'était sans compter l'arrogance du gouvernement Charest. Très tôt dans le printemps, la brutalité de ses arguments méprisants a accompagné une stratégie délibérée de violence policière à

l'endroit des contestataires. Le mandat de mes affiches à venir est né de cette violence verbale et policière, de la nécessité de lui répliquer. Comme le manifestant qui renvoie dans le camp policier une bombe fumigène, j'allais renvoyer dans le camp gouvernemental ses outrances verbales. L'É.D.L.M.R se consacrait à donner une forme visuelle au discours étudiant ; j'allais m'occuper des mots d'ordre malveillants du gouvernement.

Une des premières affiches de *l'eau tiède* peut servir d'exemple d'un tel programme. Son titre reprend l'une des scies les plus récurrentes des libéraux de Jean Charest : « l'intimidation doit cesser ». Sous-entendu l'intimidation des étudiants qui, par leur grève, perturbaient l'accès aux cours des étudiants non grévistes. Sous ce titre j'avais dessiné un policier antiémeute, casque sur la tête et matraque levée, qui demande à l'étudiant qu'il vient manifestement de molester : « c'est compris ? ». Ce fonctionnement dialectique – où l'image vient en quelque sorte contester son propre énoncé –, définit la manière dont j'ai travaillé par la suite, en essayant de composer à partir des discours du gouvernement de petites scènes à même d'en montrer la duplicité. L'idée était de rendre visible la mauvaise foi plutôt que de la dénoncer et, ce faisant, de laisser le regardeur et son intelligence compléter la situation.

Pancartes distribuée lors de la manifestation du 22 avril 2012



Manifestation du *Jour de la terre* 2012

Dessin publié sur le blogue de *L'eau tiède* le 26 avril 2012

DIFFICILE D'EXPLIQUER **LA CLASSE**



À CEUX QUI N'EN ONT PAS

Le premier ministre et sa ministre de l'Éducation se plaignaient sans cesse de ne pas comprendre le fonctionnement « horizontal » de la classe (Coalition Large de l'Association pour une Solidarité Syndicale Étudiante).

Dessin publié sur le blogue de *L'eau tiède* le 30 avril 2012



Le poing dessiné par l'É.D.L.M.R se voit appliquer l'une des nouvelles dispositions policières qui rendait illégal tout attroupement n'ayant pas fait l'objet d'une autorisation préalable par la police.

Dessin publié sur le blogue de *L'eau tiède* le 4 mai 2012

EN FAIT SI
« ÇA »
A BOUGÉ
M^{me}. BEAUCHAMP



« Ça l'a pas bougé » affirmait la ministre de l'Éducation Line Beauchamp, pour brocarder l'immobilisme et l'infantilisme étudiant. Au même moment, une manifestation nue avait été organisée par les étudiants.

Dessin publié sur le blogue de *L'eau tiède* le 16 mai 2012

LE RETOUR EN CASSE DES LIBÉRAUX



Le 17 mai 2012, le premier ministre Charest promulgue la « loi spéciale », censée garantir un prompt « retour en classe » des étudiants.

Dessin publié sur le blogue de *L'eau tiède* le 21 mai 2012

DES BISOUS!

ON AVAIT DIT



Représentation du personnage d'Anarchopanda devenu au fil des manifestations la mascotte de ce mouvement aussi radical que pacifiste que le gouvernement n'avait pourtant de cesse de qualifier comme « violent » pour justifier la répression policière sans précédent dont il faisait l'objet.

Dessin publié sur le blogue de *L'eau tiède* le 24 mai 2012

LA PORTE RESTE **OUVERTE**



Michèle Courchesne, ministre de l'Éducation succédant à Line Beauchamp, attribuait l'échec des négociations aux organisations étudiantes tout en posant des conditions impossibles à la tenue d'une rencontre.

Dessin publié sur le blogue de *L'eau tiède* le 4 juin 2012

DÉFENDRE L'ÉDUCATION
C'EST PAS
JUSTE POUR NUIRE



Le directeur du Festival *Juste pour rire*, représenté ici par sa mascotte, inquiet de ne pas pouvoir tenir son festival cette année-là, avait pris position contre les manifestants. Au deuxième plan, le premier ministre est dans un panier d'épicerie, sa ministre de l'Éducation ayant confié à des journalistes que les autres clients lui demandaient de « pas lâcher » quand elle faisait son épicerie.

Dessin publié sur le blogue de *L'eau tiède* le 11 juin 2012

SACHEZ DISTINGUER LES **MOTIFS** RAISONNABLES



Le chef de la police de Montréal, Marc Parent, en référence au profilage dont faisaient l'objet les porteurs du « carré rouge », emblème du mouvement étudiant.

Presque 5 ans plus tard, ces images sont difficiles à lire tant manque à leur compréhension une clé essentielle : le contexte implicite dans lequel je les publiais, l'urgence et la colère qui les motivaient. Leur facture nerveuse et « mal finie » en témoigne : la qualité du dessin comptait moins pour moi que le moment de leur publication, cet instant que tous les humoristes savent décisif : une bonne blague trop tard est une blague perdue. C'est souvent en écoutant les informations du matin que je dessinais, et je souhaitais que les gens puissent les voir sur *Facebook* ou *Twitter* en même temps que la nouvelle qui les avait inspirées, et non quelques heures voire quelques jours plus tard où elles auraient perdu leur pertinence. L'enjeu de ces images était de proposer une interprétation « à chaud » des discours, en essayant d'être plus rapide que les chroniqueurs patentés. La plus grande part de ce travail consistait donc en une sorte de veille médiatique dont l'objectif était d'alimenter la présence dissensuelle de mes images dans le débat public. Cet idéal m'a poussé à donner une visibilité dans l'espace public *réel* – c'est-à-dire au-delà du partage sur les réseaux sociaux –, à quelques-unes de ces images. Je les ai alors imprimées en sérigraphie pour en faire des pancartes à brandir ou des affiches à coller. Dans les deux cas, il s'agissait de fournir au mouvement social des outils pour « prendre la rue ». Il s'agissait en outre de faire de ce travail d'impression des moments de création collective au cours desquelles ce n'étaient pas seulement mes affiches qui étaient imprimées, mais aussi celles des autres participants à l'atelier. Venait ensuite la dissémination des affiches ainsi produites. Pour la plupart, elles ont été distribuées gratuitement lors de manifestations, mais j'en ai également données à diverses organisations de sorte qu'elles soient diffusées le plus largement possible, au-delà du cercle immédiat de mes amis et connaissances.

Quand le gouvernement Charest a perdu les élections en septembre 2012, j'ai pensé arrêter cette production, me disant qu'elle n'avait pas de sens en dehors du mouvement social qui l'avait inspirée. Les rues s'étaient vidées, il n'y avait plus matière à fournir du matériel visuel pour une grève ayant cessé. Mais finalement,

après un bref arrêt, j'ai repris cette veille satirique. Quelque chose s'était enclenché pour moi qui allait au-delà de la lutte contre la hausse des frais de scolarité. Comme on dit en théâtre, j'avais « trouvé mon clown », c'est-à-dire le bon déguisement de soi, mon propre idiot. Le vocabulaire plastique que j'avais mis en place durant la grève était un outil de riposte que je pouvais continuer à utiliser contre les discours austéritaires ou sécuritaires des gouvernements qui allaient succéder à celui qui venait d'être défait. Plutôt que de me laisser gruger par leurs métaphores idéologiques douteuses, ces ritournelles qui s'insinuent en nous et instaurent une guerre d'usure, mieux valait faire de cette rhétorique toxique la source d'inspiration d'une comédie humaine. Les personnalités politiques devenaient pour moi des sortes de *Père Ubu*, figures abusives d'un pouvoir dégénéré. Mon but en reprenant leurs mots – en isolant ceux que je trouvais significatifs – et en les « fictionnalisant » sous la forme de petits personnages ayant une relative autonomie par rapport à leurs modèles, était de créer de nouveaux stéréotypes à même de gêner la rhétorique de l'austérité, de pousser jusqu'à l'absurde la logique de ses propres mots d'ordre. J'avais en tête la série des dessins qui composent *Poor Richard*, cette ballade amère et jubilatoire créée en 1971 par Philip Guston lors de la campagne présidentielle américaine en vue de la réélection de Richard Nixon. J'imaginai que, pour lui, comme pour moi, cette pratique était comme une gymnastique martiale, l'entretien d'un climat tonique, une façon de se défendre de la vulgarité du pouvoir en y opposant une autre forme d'idiotie. Une façon aussi d'entretenir l'idéal de ce contre-chant dont parle Jean-Jacques Lebel quand il dit à propos des affiches de *l'Atelier populaire des Beaux-arts* qu'elles avaient « fait entendre d'autres voix que celles du pouvoir, fait circuler d'autres points de vue que ceux des chefs de parti. Face aux mass-médias et à leur crétinisante langue de bois, ces affiches ont prouvé qu'il est possible de produire autre chose autrement » (Barbey, 1998, p.145). Voici quelques exemples de cette petite entreprise d'agit-prop artisanale que je continuais de diffuser sur Internet et, de temps en temps, dans la rue, à l'occasion de telle ou telle manifestation politique ou artistique.

Dessin publié sur le blogue de *L'eau tiède* le 15 octobre 2014



Référence à l'obsession budgétaire du gouvernement Couillard de couper dans les dépenses publiques, toujours assimilées à du gras dans lequel il faudrait trancher. Sans lien apparent, cette manie du « serrage de ceinture » était particulièrement virulente alors que le devant de la scène médiatique était saturé par la peur du virus Ebola.

Dessin paru dans la revue Liberté n°309 (automne 2015)



Le premier ministre Philippe Couillard était représenté, lui et ses principaux ministres (tous médecins spécialistes), en sarrau. Il était tantôt ce « bon docteur Couillard » entouré de policiers ; tantôt un médecin à la Molière qui compte ses patients morts au nombre de ceux qu'il a guéris.

Dessin publié sur le blogue de *L'eau tiède* le 8 avril 2015

PRISE DE CONTRÔLE HOSTILE DES LOCAUX



Pendant l'hiver 2015, un autre mouvement étudiant s'est mis en branle, sans toutefois parvenir à mobiliser les bonnes grâces de l'opinion. Dans le camp policier, la brutalité semblait plus que jamais recommandée. Les pantalons multicolores des agents en « moyen de pression » donnaient à la répression un air de farce tragique.

Dessin publié sur le blogue de *L'eau tiède* le 30 août 2015



À l'échelon fédéral, le premier ministre Harper a développé, durant ses mandats, plusieurs projets de monument, dont un hommage aux anciens combattants. S'il avait été réélu, *Mother Canada* aurait été une immense statue – comme on en construit encore en Corée du Nord –, représentant une femme, les cheveux couverts d'un voile, les bras tendus vers l'océan, quelque part sur les côtes venteuses de la Nouvelle-Écosse.

Dessin publié sur le blogue de *L'eau tiède* le 9 mai 2016



Après environ 250 dessins publiés sur le site de *L'eau tiède*, celui-ci est le dernier. Intitulé *Gaïa*, il fait référence au gigantesque incendie et à l'évacuation de la ville de Fort Mc-Murray en Alberta.

La facture des derniers dessins de *L'eau tiède* est bien différente de celle des premiers. Quelque chose s'est aguerri dans mon trait au fil du temps. Le plaisir du dessin est particulièrement sensible dans les volutes de fumée noires qui envahissent cette dernière image dans laquelle, à l'image du pickup qui s'enfuit, il n'y aura bientôt plus personne. Le discours mis en scène n'est pas celui d'une personnalité politique, mais le sauve-qui-peut d'une petite main de l'exploitation des sables bitumineux. Ce dernier mot d'ordre ne prend même pas le haut de l'affiche qui reste sans titre. Je ne savais pas en la dessinant que cette affiche serait la dernière de la série, pourtant ces petits détails que je note après coup en font un bon épilogue, une sortie de scène avec tombée de rideau.

Au moment où j'ai cessé de publier des dessins sur le blogue de *L'eau tiède*, un sentiment trouble m'habitait depuis quelque temps déjà. Je prenais de plus en plus de plaisir au dessin, et trouvais une certaine efficacité à l'immédiateté de leur partage sur Internet. Par ailleurs, les sources d'inspirations ne manquaient pas, l'actualité alimentant ma colère de ses frasques régulières. Je sentais pourtant que quelque chose n'allait pas. Cette pratique me pesait et j'ai peu à peu pris conscience que cela était précisément dû à la constance du flux médiatique, à l'extrême contrôle dont il fait l'objet et qui tend à le rendre indigent. Ce que je considérais comme un « outil de vigilance » était en réalité dépendant de ce filtre médiatique qui réduit l'immensité du réel à un ou deux sujets par semaine. Je me retrouvais donc en face d'un dilemme : parler d'un autre sujet que ceux qui faisaient les manchettes condamnait mes dessins à ne pas être compris, faute d'une référence commune et d'un contexte implicite évident. Mais parler de ce qui « retient l'attention » devenait à mes yeux encore plus problématique. Je me rendais compte que l'intervention que j'avais voulu « à chaud » pendant la grève était désormais forcément seconde, soumise à l'ordre d'un discours qu'elle entendait pourtant contester.

Parallèlement à cette prise de conscience douloureuse, je réunissais des impressions disparates, comme on compile dans un dossier des documents dont on pressent qu'ils ont quelque chose à voir entre eux sans savoir précisément quoi. Voici quelques-uns de ces éléments :

Durant la campagne présidentielle française de 1995, l'émission de télévision satirique *Les guignols de l'info* fut accusée d'avoir favorisé l'élection de Jacques Chirac. Les humoristes avaient créé à partir de sa figure publique le personnage d'un sympathique *loser* attendant son heure de gloire confiné dans l'ennui de ses fonctions de Maire de Paris. Sur la couverture du petit livre de campagne du vrai candidat figurait un pommier, ce qui avait donné aux humoristes l'idée de prêter à leur personnage un slogan de campagne inepte : « Mangez des pommes ! » Bientôt, le ridicule de l'énoncé s'est confondu dans l'esprit du public avec le vrai discours du candidat. Celui-ci, voyant le profit qu'il pouvait tirer de la popularité de sa marionnette, s'est employé à ne surtout pas démentir la vacuité du slogan qu'on lui prêtait. Qui était qui ? Qui avait dit quoi ? À qui profitait le flou ? Peu importe, on rigolait bien. Et le candidat rigolo fut élu. Le bouffon n'avait peut-être pas fait élire le roi, mais il est évident qu'il avait contribué à le rendre sympathique.

En 2011, lors de la campagne électorale au cours de laquelle il tente de se faire réélire, le premier ministre ultraconservateur Stephen Harper diffuse sur les réseaux sociaux un film vidéo dans lequel on le voit installé au piano aux côtés d'une petite fille. Ensemble, ils chantent la chanson *Imagine* de John Lennon. Le niveau parodique d'une telle reprise donne le vertige, où tous les crédos hippies du chanteur pacifiste servent sans ironie les intérêts de campagne de l'un des dirigeants le plus va-

t-en-guerre que le Canada ait connus. violemment oxymorique, cette vidéo fait rire, mais d'un rire mauvais comme le vin triste².

En janvier 2015, dans les jours qui suivent le massacre de *Charlie Hebdo*, plusieurs événements ont lieu en France. Les cloches de nombreuses églises, dont Notre-Dame de Paris, sonnent le glas pour saluer la mémoire des dessinateurs et journalistes assassinés qui étaient connus pour leur anticléricalisme. Les drapeaux de la République, peu rancuniers eux non plus, sont également mis en berne, et l'Assemblée nationale au grand complet entonne une *Marseillaise* bien sentie en hommage au martyr de ses compatriotes anarchistes. Le directeur d'une école primaire signale aux forces de l'ordre le cas d'un enfant prétendant « ne pas être Charlie ». Ce contrepied du slogan alors en vogue vaut à l'enfant d'être aussitôt arrêté. Ses parents, d'origine musulmane, sont convoqués à la gendarmerie et sommés d'expliquer pareille rébellion. Lors de la manifestation monstre organisée à Paris, le 11 janvier, un grand nombre de chefs d'État, tous amateurs d'impertinence et de satire politique, défilent derrière les dessinateurs survivants, oubliant le temps d'une marche républicaine leur vieux différend avec la liberté d'expression. L'instant est d'une solennité rare. Pourtant, au moment où François Hollande lui donne l'accolade, le dessinateur Luz, entre deux sanglots, éclate de rire devant les caméras du monde entier. Il racontera plus tard la raison de ce fou rire : le président venait de recevoir sur l'épaule une fiente de pigeon. Après cet attentat contre le journal français, un concours de caricatures de Mahomet est opportunément organisé au Texas. Soucieuses de vivre avec leur temps, les autorités iraniennes ripostent en organisant un « concours de caricatures sur l'Holocauste ».

² Sur le modèle du bien connu point Godwin qui stipule que toute discussion sur Internet en vient inmanquablement à citer Hitler ou les nazis, la « loi de Poe » décrit ce moment improbable où, sur les mêmes réseaux sociaux, il devient impossible de distinguer entre le zèle des partisans de théories extrémistes et l'intention parodique de ceux qui les imitent pour les contester.

Ces faits ne sont pas reliés entre eux, ni par leur gravité, ni par l'intérêt qu'ils offrent à l'analyse. Si je propose néanmoins de les regarder ensemble c'est parce que chacun à leur manière, ils matérialisent un sentiment diffus et lancinant que nous sommes sans doute nombreux à ressentir et que la tuerie de Charlie Hebdo est venue rendre particulièrement aigu : serait-il possible que le monde ait basculé dans sa propre caricature ? Dans un entretien donné à propos de son livre consacré aux « chevaliers sauvages » de la revue *Hara-Kiri*, Pacôme Thiellement (2012) s'interroge sur l'improbable retournement de la posture autoproclamée « bête et méchante » de ces auteurs et dessinateurs satiriques : « comment des armes aussi puissantes pour détruire un monde ont pu être celles [...] utilisées pour continuer à l'occuper » (Poirandeu, 2012). Et en effet, au plus haut niveau des États, la pitrerie n'est-elle pas devenue le propre de ceux qui revendiquent le pouvoir ? Pensons aux gesticulations pleines de tics de Nicolas Sarkozy ; aux éruptions libidineuses de Silvio Berlusconi (« bunga bunga ») ; et dans un genre moins burlesque, mais tout aussi inquiétant, au torse nu de Vladimir Poutine sur son cheval. Pensons enfin à cette impensable élection qui a couronné Donald Trump. Au sommet du pouvoir, la grimace est payante. Devant le caractère sinistre de ces clowns présidents, de nombreux artistes satiristes éprouvent un malaise que les rédacteurs de la page *Dérapages poétiques* ont su nommer. Interrogés à propos de leur travail, ils disent pratiquer « l'humour le plus tragique qui soit, celui d'un monde défait devenu sa propre blague » (Lalonde, 2015).

Le *tournant caricatural* est pour moi une façon de désigner ce moment politique où la bouffonnerie et l'esprit de sérieux fusionnent pour gouverner. C'est un Yalta sinistre où ces ennemis complémentaires se partagent la totalité de l'espace du discours. Cet accaparement de l'attention médiatique n'est pas la conséquence d'une prise de pouvoir, il *est* le pouvoir. Et les figures qui l'occupent l'ont bien compris qui sont prêtes à toutes les provocations pour que ne s'éteigne jamais le projecteur qui les met en lumière. À ces histrions narcissiques qui occupent toutes les tribunes possibles, est-il raisonnable d'accorder ne serait-ce qu'un surcroît minimal d'attention ? Par

ailleurs, en renvoyant du côté de la blague les formes les plus aigües du dissentiment politique, une certaine satire ne contribue-t-elle pas à renforcer l'emprise du consensus, ce qu'Alain Deneault (2016b) désigne comme l'empire de « l'extrême centre » ? Je continue de penser que l'humour est l'une des manifestations les plus précieuses de la liberté de l'esprit, fondement de toutes les autres. Mais dans un contexte où cette liberté est instrumentalisée par des discours qui en font la marque identitaire d'un occident dominateur, n'y a-t-il pas quelque paradoxe à s'en revendiquer sans réserve ?

Le propre de l'art est d'apporter des réponses pratiques à des questions théoriques. La plupart du temps, c'est en dessinant ou en écrivant que je trouve des solutions aux problèmes qui m'obsèdent. Je sais que c'est encore de cette manière que je finirai par sortir du retrait tactique dans lequel me plongent aujourd'hui ces questions et le sentiment mélancolique qu'une certaine forme de satire est en train de disparaître avec le type d'espace public – la presse imprimée – qui l'avait vu naître.

CONCLUSION

S'il fallait donner une origine à cette mise en forme théorique de ma réflexion sur les liens entre figuration et langage, je pourrais en évoquer deux. La première, la plus lointaine, est une affirmation lue il y a quelques années dans le livre de Wittezaele et Garcia (1992) sur l'école de Palo-Alto. De cette première lecture, j'avais retenu l'idée forte (bien qu'approximative) que les schizophrènes ne comprennent pas les métaphores. L'une des raisons de leur souffrance était présentée comme un blocage devant les défis sémantiques que constituent les changements de niveau logique et la montée en abstraction du langage, mais aussi – et surtout – devant l'ambiguïté de messages dans lesquels les discours de type affectif et informatif se confondent de façon inextricable. La psychose était interprétée non plus comme un dysfonctionnement mental intériorisé, mais comme une dérégulation du langage qui voyait les malades se méprendre sur la nature de messages complexes dont les différents niveaux étaient peu ou mal distingués. Cette théorie modélisait une intuition à laquelle je peinais à donner une direction : le langage est un agent d'une puissance telle qu'il est capable de nous rendre fous, mais il peut également expliquer pourquoi l'on est fou et, dès lors, alléger sans doute un peu le carcan de ces folies. Par la suite, j'ai eu l'occasion de nuancer et relativiser les affirmations de cette théorie et de ce que j'en avais compris, mais elle a été l'un des points de départ des lectures et des recherches qui ont nourri la réflexion que l'on vient de lire.

Des années plus tard, au cours d'une discussion avec un ami, celui-ci s'emporta vivement contre une métaphore que j'avais faite. Si mon souvenir est bon, je soutenais que les hormones sont des messages envoyés par le cerveau à d'autres parties du corps. Pour anodine qu'elle soit, l'image de l'hormone comme messenger avait eu le don de mettre mon ami très en colère (sans doute avait-il imaginé un ridicule petit facteur en uniforme). Selon lui, plaquer sur une chose l'image d'autre chose n'était pas une façon de réfléchir et, surtout, ne permettait en rien d'approcher le

juste fonctionnement des phénomènes dont on prétendait rendre compte. Ce type de figuration ne faisait au contraire que nous en éloigner. C'était une fuite en avant analogique, stérile, et pour tout dire – en forçant le trait – un peu puérile. Cette discussion avait lieu en janvier 2016, alors que je commençais la rédaction de cette thèse envisagée comme une mise en ordre de mes idées sur la relation des images aux discours. La colère de mon ami m'avait sidéré, et plutôt que de me réfugier dans l'incompréhension que l'on réserve aux conduites fantasques, je décidai d'essayer de comprendre ce qui s'était passé, de structurer ma pensée autour du mystère de cet emportement et, d'une certaine façon, d'y répondre. La colère subite de R. est devenue le contrepoint dont j'avais besoin pour que cette discussion s'anime. La question de savoir s'il est possible, ou pas, de voir ce que l'autre veut dire est devenue la dispute interne de ma thèse, son moteur narratif, le moyen par lequel ma réflexion sur les petites machines dialectiques allait en devenir une elle-même. Ce dialogue imaginaire avec l'ami qui n'aimait pas la métaphore m'a permis d'inscrire dans le temps court d'une conversation – fut-elle fictive – la longue recherche commencée avec les métaphores de Palo-Alto.

Au cours de ce parcours discursif, j'ai été confronté à des enjeux qui sont pour moi fondamentaux pour comprendre comment les métaphores et les illustrations articulent et enrayent l'ordre du voir avec celui du dire. En éthologue attentif, j'ai étudié la volatilité de ces figures allégoriques qui véhiculent avec grâce nos idées dans l'imaginaire d'autrui. Comment elles traitent notre aspiration à faire voir ce que l'on veut dire, mais également comment elles la sous-traitent quand, paresseux, nous nous refusons à l'invention et reconduisons ces figures usées que sont les lieux communs et les poncifs. En moraliste minimaliste, j'ai tenté de me montrer tolérant envers leur duplicité et la facilité avec laquelle elles trahissent les discours qu'elles sont censées donner à voir. Mais j'ai constaté aussi avec quelle autorité la légende et le commentaire s'imposent aux images et comment cette tendance despotique du langage à tout régenter justifiait qu'on y résiste. En sémiologue sourcilieux, j'ai

supporté l'ambivalence des stéréotypes qui, tels de redoutables refoulés, reviennent nous tourmenter malgré que l'on s'en soit éloigné, et peut-être même d'autant plus que l'on avait cherché à s'en défaire. Enfin, en stoïcien pragmatique, j'ai montré comment ces représentations, du fait même qu'elles échappent au strict contrôle de ce que l'on aurait voulu dire, peuvent nous permettre d'accepter le brassage dialectique de nos convictions, malmenées par d'imprévisibles querelles intersubjectives dont les attendus fluctuent parfois plus qu'on ne saurait le supporter.

Ces multiples postures sont nourries de lectures qui empruntent à la théorie de l'art, à celle de la littérature, à la sociologie, la linguistique, la philosophie, etc. Mais elles sont surtout le fruit d'une fréquentation pratique de l'objet de mon discours. Avant d'être théoriques, mes outils sont artistiques : je crée des images et je les fais parler. C'est donc un point de vue d'artiste que l'on vient de lire. À l'image de son inscription académique en recherche-crédation, mon autorité sur le sujet est celle d'un « chercheur-crédateur » : le témoignage d'un artiste qui réfléchit avec les outils de la théorie au type d'opérations qu'il met en œuvre dans sa pratique artistique. Mes expérimentations sont intuitives, elles sont le résultat d'une pensée en acte et non l'exécution d'un programme prédétabli. Cette thèse est le récit d'un cheminement artistique et théorique sur la puissance des figures dans le discours et le rapport problématique qu'elles nous font entretenir avec la réalité. C'est une recherche *sur* ces images et ce qu'elles nous font, mais également un travail de création où elles s'enclenchent comme dispositif et donnent à voir des phénomènes complexes, comme l'art conceptuel (*Le livre noir*), l'apprentissage de l'art (*Grande École*) ou encore les politiques d'austérité (*L'eau tiède*). La puissance polysémique des figures du discours est à la fois l'objet de mon étude théorique et une licence en idiotie, la marge de manœuvre artistique que je me donne pour produire des « erreurs réussies ». Mes travaux artistiques puisent à cette réserve dialectique autant qu'ils l'alimentent. C'est un mouvement perpétuel. Je joue des incertitudes dans la signification, non dans le but de tromper le spectateur-lecteur, mais dans l'intention de produire une dynamique

interprétative à même de réunir autour d'elle un public qui la produit autant qu'il est produit par elle.

En présentant ces différents travaux, j'ai souligné comment ils donnent chacun à voir une dispute qui lui est propre. Chaque livre s'écrit à la recherche de son fonctionnement spécifique. Chaque corpus de textes et de dessins cherche sa logique interne. Une fois que la machine (dialectique) tourne – comme on le dit d'un moteur ou d'un moulin –, le projet est pour ainsi dire terminé. L'exécution demande encore de la vigilance et de l'invention, mais le gros du travail est fait. Pour moi, l'art consiste à inventer une façon « formelle » de problématiser une question. Mais ce mouvement est réflexif : une question ne préexiste pas à sa mise en scène, c'est en la problématisant que je l'invente. Ce sont mes explorations formelles qui matérialisent par effet retour les questions qui les ont fait naître. Ainsi, c'est en formulant par jeu et par accident une phrase absurde du type « l'art conceptuel est un con », que j'ai compris le parti artistique que je pouvais tirer d'une telle personnification et, par suite, mettre en place la dispute dont le *Livre noir* est le récit. La manière dont s'est construite ma thèse est un autre exemple de rétroaction : c'est au terme de ma rédaction que j'ai pris conscience du fait que mon questionnement sur la présence de la figuration dans le discours (et les effets d'une telle présence sur notre compréhension du réel) avait son origine lointaine dans mes lectures sur l'école de Palo-Alto.

Mes projets naissent souvent d'une question laissée irrésolue au terme d'un projet précédent. Ils s'enchaînent les uns aux autres, parfois de manière fortuite (une quatrième de couverture refusée) parfois de manière longue et souterraine (l'engagement politique de l'art). Ainsi, à la fin du chapitre précédent, j'ai expliqué les raisons qui m'ont poussé à cesser mes publications sur le blogue de *L'eau tiède* et laissé en suspens la question du « tournant caricatural » qui a motivé cet abandon. Ce suspens est une fin en soi, mais il mérite aussi que je lui offre une échappée, que

j'envisage les perspectives sur lesquelles il ouvre et non seulement celles qu'il ferme. Si je doute désormais de l'efficacité de la satire sur le terrain séculier des discours politico-médiatiques, je n'en ai pas fini pour autant de me questionner sur le rôle de l'art dans la constitution de nos imaginaires politiques. Je travaille notamment à une série de dessins légendés intitulés *Devises* dans laquelle je cherche à donner à voir certaines métaphores avec lesquelles pensent les idéologues du néolibéralisme. L'idée est d'illustrer en les prenant au pied de la lettre les figures très imagées qui circulent dans la doxa du discours économique comme la « théorie du ruissellement » (*trickle down economics*) la « confiance des marchés, » ou bien encore des expressions comme « gagnant-gagnant » (*win-win*), etc.



Théorie du ruissellement (dessin à paraître dans la revue *Liberté*)

Cette série de dessins qui poussent jusqu'à l'absurde la logique qu'ils imposent au sens commun est le fruit d'une collaboration avec le politologue Alain Deneault et seront publiés au cours des prochains mois dans la revue *Liberté, art et politique*. Comme on peut le voir, ce projet est très lié à certaines des questions développées dans ma thèse : la circulation des figures allégoriques dans le discours, leur possible émancipation, la mise en circulation de « contre-stéréotypes », mais également la diffusion de mes dessins dans une institution séculière plutôt que régulière. Ce corpus de dessin (en développement) apporte quelques réponses aux problèmes qui m'ont poussé à laisser mon blogue en jachère. Ainsi, plutôt que de travailler avec les gesticulations ponctuelles des personnalités politiques, j'utilise directement les mots de l'idéologie sur laquelle ils basent leurs actions. Ce projet est donc bien une « réponse » artistique au problème du tournant caricatural. Cependant, c'est un autre projet que je voudrais placer en épilogue de ma réflexion. Il s'agit d'une exposition qui me paraît apporter aux problèmes artistiques évoqués à la fin du chapitre VI une réponse qui les déplace de façon d'autant plus radicale que j'ai dû les adapter aux impératifs d'une commande.

L'exposition *Les Naufrageurs*

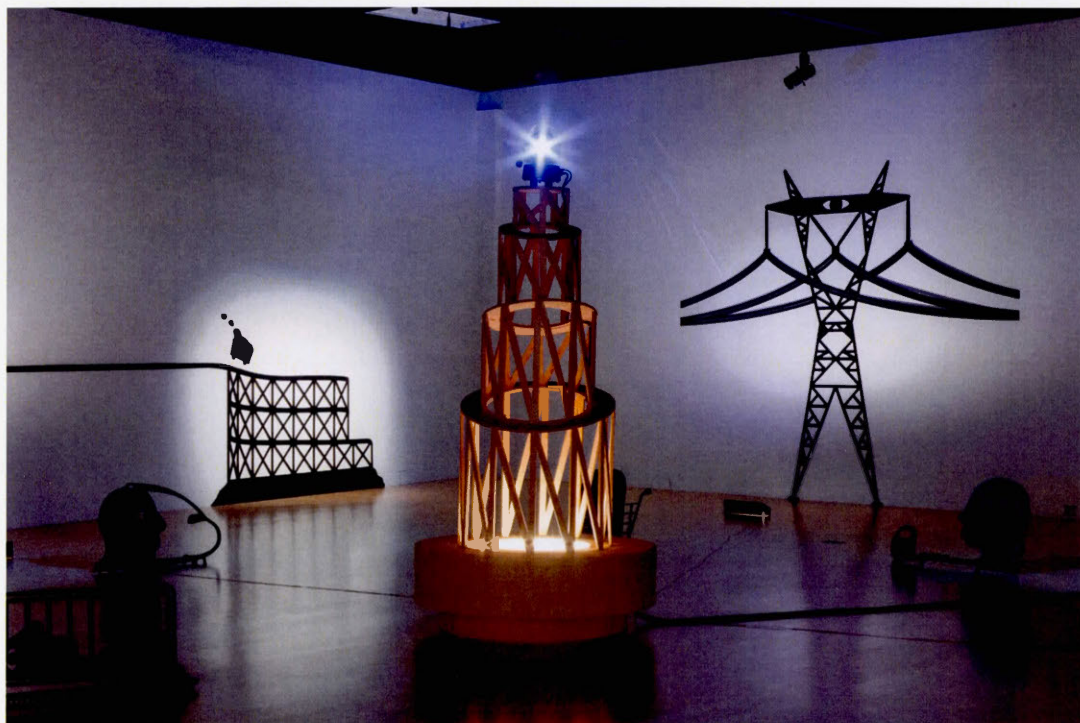
En 2015, à l'invitation du Centre de l'image contemporaine Vox, j'ai conçu une exposition dont la particularité était de s'adresser à un jeune public. De la même façon qu'il existe une littérature ou un théâtre spécialisés, ce programme d'exposition « jeunesse » n'est pas, dans l'esprit de ses conceptrices, un projet didactique dont le but serait d'expliquer l'art aux enfants, mais considère le jeune public comme le premier destinataire d'un projet artistique original. Pour ma part, c'est également ainsi que j'ai voulu l'aborder, en concevant à l'adresse des enfants un projet qui intégrerait pleinement la chaîne de mes questionnements artistiques et politiques actuels, et non comme une commande traitée uniquement sous l'angle de la jeunesse et des attendus

pédagogiques que génère un tel public. Le mandat que je me suis donné était donc double : trouver une forme de représentation du monde qui puisse constituer un « après la satire », et trouver une façon d'intégrer à cette recherche d'une nouvelle écriture plastique la contrainte de l'adresse spécifique à un jeune public. On voit que ce double mandat active fortement la tension qui existe entre mes aspirations séculières et régulières. Mon postulat était que l'enfance – pas plus que l'art –, ne peut être sortie de son époque. Les enfants sont concernés par l'actualité du monde autant que par des problématiques plus traditionnellement liées à une enfance qu'on supposerait éternelle (les contes, le jeu, l'innocence, etc.) et il m'est apparu que cet apprentissage « réaliste » du monde tel qu'il est présente une analogie forte avec l'impératif pour les artistes de trouver les formes d'art dont leur époque a besoin.

Il restait à trouver un angle d'attaque, la dispute interne qui allait donner à ma proposition sa logique narrative. Comme souvent, j'ai trouvé celle-ci dans l'oralité d'une discussion. Cette fois-ci, ce n'était ni avec un éditeur, ni avec un ami *métaphorophobe*, mais avec mes enfants, sur une plage de Bretagne. Nous étions sur une grève plutôt désertique qui s'appelle la *Baie des Trépassés*. En enquêtant sur ce nom pour le moins énigmatique, nous avons découvert une légende selon laquelle, les soirs de tempêtes, les paysans très pauvres de ce cap du bout du monde allumaient des feux sur la côte pour faire croire aux bateaux passant par là qu'ils avaient atteint un port où s'abriter. Les navires ainsi trompés s'échouaient sur les récifs et étaient pillés par ceux que l'on appelait des « naufrageurs ». Le caractère véridique de cette légende est fortement contesté. Même si cette côte est dangereuse, et que les bateaux qui y sombraient quelquefois étaient bel et bien pillés par les habitants, les historiens qui se sont penchés sur la question n'ont retrouvé nulle trace de naufrages provoqués volontairement. Mais le vrai ne loge pas toujours dans le véridique. Au-delà du caractère approximatif des faits qu'elles relatent, les légendes ont souvent quelque chose à nous dire qui ne saurait se dire autrement. La chose vraie que j'ai entendue dans l'histoire des naufrageurs bretons, c'est qu'à une certaine époque, la pauvreté des

habitants de ce coin du monde était telle qu'ils étaient prêts à tout pour survivre. L'autre chose qui m'a saisi, c'est le phénoménal retournement que cette histoire raconte : au moment où j'en prenais connaissance, des naufrages bien réels avaient lieu en Méditerranée. La « crise des migrants » n'avait pas encore l'ampleur qu'elle était appelée à prendre, mais des hommes, des femmes et des enfants mourraient déjà chaque jour aux portes de l'Europe. Or, ce que disait la légende des naufrageurs, c'est qu'il fut un temps où les naufrages sur les côtes de l'Europe n'étaient pas dus à son opulence, ni à la promesse d'une vie meilleure qu'elle peut faire miroiter aux yeux des habitants de pays moins bien nantis, sinon à la pauvreté extrême des Européens eux-mêmes. Ce que nous racontait la légende, c'est que c'était eux qui étaient alors « prêts à tout » pour s'en sortir. De ce rapprochement anachronique est née la question que tente de donner à voir l'exposition des *Naufrageurs* : quelle est la valeur d'un projet qui se donne comme universel et moderne, si on l'entoure de frontières infranchissables, au-delà desquelles on imagine pouvoir contenir les désastres et les guerres ?

Afin d'éviter d'être écrasé par le caractère tragique d'un tel sujet, j'ai eu besoin de m'éloigner de son actualité dramatique et d'en déplacer les enjeux dans le temps long de l'histoire. Je me suis mis à dessiner un phare fou qui évoquait le Monument à la Troisième-Internationale de Vladimir Tatline, mais également l'imagerie et le mythe de la tour de Babel. Autour de cette construction en spirale, symbole d'une modernité exténuée qui finit par causer la perte de ceux qu'elle continue d'attirer, gravitaient les figures dressées d'une humanité très ancienne. Ces profils égyptiens, grecs ou africains – les « ombres qui ne se peuvent pas » de l'exposition – sont condamnés, comme Ulysse, à une errance sans fin au milieu des cyclopes naufrageurs.



Clément de Gaulejac – Exposition *Les Naufrageurs* (vues d'exposition et détails)
Centre Vox (2015) et Centre d'exposition Lethbridge (2016). Crédit photo : Michel Brunelle.

Il était prévu que de nombreuses classes d'écoles primaires viennent visiter l'exposition, et l'équipe du centre Vox avait conçu un riche programme de médiation à leur intention, mais un mouvement social dans le milieu des enseignants d'école primaire cet automne-là nous a contraints à revoir drastiquement nos attentes. Il ne s'agissait pas d'une grève proprement dite (les cours étaient assurés), mais de la mise en place de moyens de pression dont l'un d'entre eux consistait à n'effectuer plus aucune sortie culturelle. Nous attendions plusieurs dizaines de classes, mais seulement quelques-unes sont venues. C'est peu dire qu'après un an de travail, et malgré le bon accueil réservé à l'exposition par le public habituel de Vox, nous étions déçus d'avoir manqué la rencontre avec cet « autre public » pour lequel elle avait été conçue. Un an plus tard, l'exposition connaissait une seconde vie en effectuant une tournée dans les maisons de la culture de l'île de Montréal. Un samedi après midi, lors de son inauguration au Centre d'exposition Lethbridge dans le quartier Saint-Laurent, l'adjoint au Maire pour les affaires culturelles a prononcé un discours des plus officiels sur une tribune sommairement dressée au milieu d'enfants qui allaient et venaient entre la salle d'exposition et la bibliothèque. Il loua l'à-propos d'un tel projet dans un arrondissement peuplé d'une immense majorité d'immigrants. Il rappela que lui même était issu d'une immigration récente, et que ses parents, comme la plupart des habitants du quartier, comprenaient très bien ce que cela pouvait signifier d'avoir eu à quitter le pays où l'on était né. C'était un discours inattendu et très émouvant. Il disait – en d'autres mots – que mon exposition venait de trouver là un public qui voyait plutôt bien ce que j'avais voulu dire.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, T. et Horkheimer, M. (1974). *La dialectique de la raison* (É. Kaufholz, trad.). Paris : Gallimard.

Agamben, G. (2006). *Profanations*. Paris : Payot & Rivages.

Angenot, M. (2008). *Dialogues de sourds*. Paris : Mille et une nuits.

Alloa, E. (éd.) (2010). *Penser l'image*. Dijon : Les presses du réel.

Althusser, L. (1975). *Solitude de Machiavel*. Paris : Puf.

Amossy, R. (1991). *Les idées reçues : Sémiologie du stéréotype*. Paris : Nathan.

Amossy, R. (2011). *Stéréotype et clichés*. Paris : Armand Colin.

Anders, G., Grosz, G., Heartfield, J. et Herzfeld, W. (2012). *L'art est en danger* (C. Wermester, trad.). Paris : Allia.

Anderson, W. (2009). *Fantastic Mr. Fox*. États-Unis : 20th Century Fox Animation.

Aragon, L. (1956). Strophes pour se souvenir. Dans *Le roman inachevé*. Paris : Gallimard.

Arasse, D. (2000). *On n'y voit rien : Descriptions*. Paris : Denoël.

Aristote (1980). *La poétique* (R. Dupont-Roc et J. Lallot, trad.). Paris : Seuil.

Aristote (1973). *La rhétorique*. Paris : Les Belles-Lettres.

Arnheim, R. (1976). *La pensée visuelle*. Paris : Flammarion.

Asch, S. (1952). *Social Psychology*. NJ : Prentice Hall.

Balibar, É. et Macheray, P. (2016). Dialectique. Dans *Universalis éducation [en ligne]*. *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 30 août 2016 à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/dialectique/>

Barbey, B. (1998). *Mai 68 ou l'imagination au pouvoir*. Paris : La Différence.

Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris : Seuil.

Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil.

Bateson, G. (1972a). *Vers une écologie de l'esprit I*. Paris : Seuil.

Bateson, G. (1972b). *Vers une écologie de l'esprit II*. Paris : Seuil.

Bateson, M.C. (1989). *Regards sur mes parents : Une évocation de Margaret Mead et de Gregory Bateson*. Paris: Seuil.

Baxandall, M. (1985). *L'oeil du Quattrocento : L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris : Gallimard.

Baxandall, M. (1991). *Formes de l'intention*. Nîmes : Jacqueline Chambon.

Bayard, P. (1998). *Qui a tué Roger Akroyd*. Paris : Minuit.

Bayard, P. (2002). *Enquête sur Hamlet : Le dialogue de sourds*. Paris : Minuit.

Bayard, P. (2008). *L'affaire du chien des Baskerville*. Paris : Minuit.

Becker, H. S. (1988). *Les mondes de l'art*. (P.-M. Menger, trad.). Paris : Flammarion.

Belting, H. (2003). *Le chef d'œuvre invisible*. Nîmes : Jacqueline Chambon.

Benjamin, W. (1985). *L'origine du drame baroque allemand*. Paris : Flammarion.

Benjamin, W. (2000). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Dans *Œuvres III* (p. 269-316). Paris : Gallimard.

Besançon, J. (ed.) (1968). *Les murs ont la parole*. Paris : Tchou.

Boltanski, L. et Chiapello, È. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard.

Boltanski, L. (2008). Institutions et critique sociale. Une approche pragmatique de la domination. Dans *Tracés : Revue de Sciences humaines* (8). Consulté à l'adresse <http://traces.revues.org/2333> ; DOI : 10.4000/traces.2333

Boltanski, L. (2009). *De la Critique. Précis de sociologie de l'émancipation*. Paris : Gallimard

Bonenfant, M., Glinoer, A. et Lapointe, M.-E. (2013). *Le printemps québécois. Une anthologie*. Montréal : Écosociété.

Bordaz, J.P. (1985, été). Robert Filliou : L'art et la vie par un esprit visionnaire. *Arte factum* (9), 12-14.

Boucheron, P. (2013). *Conjurer la peur : Essai sur la force politique des images*. Paris : Seuil.

Boucheron, P. et Riboulet, M. (2015). *Prendre Dates*. Lagrasse : Verdier.

Bourdieu, P. (1975). L'invention de la vie d'artiste. *Actes de la recherche en sciences sociales*. (2), 67-94.

Bourdieu, P. (1977). La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques *Actes de la recherche en science sociale*. (13), 3-45.

Bourdieu, P. (1982). *Leçon sur la leçon*. Paris : Minuit.

Bourdieu, P. (1984). Mais qui a créé les créateurs ? *Questions de sociologie*. Paris : Minuit.

Bourdieu, P. (1987). La révolution symbolique. *Les cahiers du Musée national d'art moderne* (19-20), 6-19.

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.

Bourdieu, P. (1997). *Méditations pascaliennes*. Paris : Seuil.

Bourdieu, P. (2001). Question sur l'art pour et avec les élèves d'une école mise en question. Dans *Penser l'art à l'école* (p. 13-54). Arles: Actes Sud.

Bourriaud, N. (1999). *Formes de vie : L'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denoël.

Bouveresse, J. (1999). *Prodiges et vertiges de l'analogie*. Paris : Raisons d'agir.

Bretécher, C. (1975). *Les frustrés*. Paris : Édité par l'auteure.

Bricker Balken, D. (2001). *Philip Guston's Poor Richard*. Chicago : The University of Chicago Press.

Brogowski, L. (2011). *Ad Reinhardt : Peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou : Éditions de la transparence.

Buchloh, B. (1992). Allégorie et appropriation dans l'art contemporain. Dans *Essais historiques II*. Villeurbanne : Art édition.

Buck-Morss, S. (2010). *Voir le capital : Théorie critique et culture visuelle*. Paris : Prairies ordinaires.

Butler, J. (2010). *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Paris : Zones.

Calvet, C. (2013, 26 décembre). Un médiéviste est bien armé pour comprendre Internet : Entretien avec Patrick Boucheron. *Libération*. consulté à l'adresse http://next.liberation.fr/culture/2013/12/26/un-medieviste-est-bien-arme-pour-comprendre-internet_969055

Cauquelin, A. (1999). *L'art du lieu commun*. Paris : Seuil.

Champey, I. (1992). Pour une science des œuvres, entretien avec Pierre Bourdieu. *Art Press, spécial 20 ans*, p.124-129.

Champey, I. (2001). L'art sous le signe du regardeur. Dans *Penser l'art à l'école* (p. 59-84). Arles : Actes sud.

Champey, I. (2001). Un formalisme réaliste. Dans Pinto, E. (dir.), *Formalisme, jeux de formes* (pp. 75-101). Paris : Publications de La Sorbonne.

Champey, I. (2004). L'art et le sociologue. Dans Kustos, I. (dir.), *Art et savoirs, de la connaissance à la connivence*. Paris : L'Harmattan.

Chastel, A. (1964). *Le tableau dans le tableau*. Paris : Flammarion.

Chomsky, N. et Herman, E. (2008). *La Fabrication du consentement : De la propagande médiatique en démocratie*. Paris : Agone.

Citton, Y. (2007). Préface. Dans Fish, S., *Quand lire c'est faire : L'autorité des communautés interprétatives*. Paris : Les Prairies ordinaires.

Citton, Y. (2010). *Mythocratie : Storytelling et imaginaire de gauche*. Paris : Amsterdam.

Comité invisible (2014). *À nos amis*. Paris : La Fabrique.

Compagnon, A. (2008). *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ? Généalogie de l'autorité*. Cours donné à l'Université de Paris IV-Sorbonne et consulté en ligne à l'adresse : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php>

Collins, B. R. (2001, automne). Dick Tracy and the Case of Warhol's Closet : A Psychoanalytic Detective Story. *American Art*, 15(3), 54-79.

Cusset, R. (2003). *French Theory*. Paris : La découverte.

Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel.

Delori, M. (2015). Ces morts que nous n'allons pas pleurer. *Médiapart*. Consulté à l'adresse <https://blogs.mediapart.fr/mathiasdelori/blog/080115/ces-morts-que-nous-n-allons-pas-pleurer>

- Deneault, A. (2016a). *Une escroquerie légalisée*. Montréal : Écosociété.
- Deneault, A. (2016b). *Politiques de l'extrême centre*. Montréal : Lux.
- Derrida, J. (1967). La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines. Dans *L'écriture et la différence* (p. 409-429). Paris : Seuil.
- Derrida, J. (1972). *La dissémination*. Paris : Seuil.
- Derrida, J. (1972). La mythologie blanche. Dans *Marges de la Philosophie* (p. 247-324). Paris : Minuit.
- Desmet, N. (2009) Une relation esthétique impossible : Les expositions dans lesquelles il n'y a rien à voir. *Nouvelle revue d'esthétique* (3), 85-92.
- Didi-Huberman, G. (2002) *L'image survivante*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2004) *Images malgré tout*. Paris : Minuit
- Didi-Huberman, G. (2009) *Survivance des lucioles*. Paris : Minuit
- Didi-Huberman, G. (2011) *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire III*. Paris : Minuit
- Ducrot, O. (1980). *Les échelles argumentatives*. Paris : Minuit.
- Favret-Saada, J. (1977). *Les mots, la mort, les sorts*. Paris : Gallimard.
- Favret-Saada, J. (2009). *Désorceler*. Paris : L'Olivier.
- Favret-Saada, J. (2011, novembre). *Comment penser les croyances*. Communication présentée au Centre de sciences cognitives de Neuchâtel. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=ckYh-BtVBjg>
- Favier, L. (2014). *Comment, tu ne connais pas Grapus ?* Leipzig : Spector Books
- Filliou, R. (1981). La cinquième pomme : Le principe de non-comparaison. *Inter* (12), 27.

Fineman, J. (1980). The structure of allegorical desire. *October* (12), 47-66.

Fish, S. (1995). *Respecter le sens commun : Rhétorique, interprétation et critique en littérature et en droit*. Paris : LGDJ.

Fish, S. (2007). *Quand lire c'est faire : L'autorité des communautés interprétatives*. Paris : Les Prairies ordinaires.

Flahaut, F. (1997). L'artiste créateur et le culte des restes. *Communications* (64), 15-53.

Flaubert, G. (1997). *Le dictionnaire des idées reçues*. Paris : Livre de poche.

Fontanier, P. (2009). *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion.

Forrest, Ph. (2013). *Le Chat de Schrödinger*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1969). Qu'est ce qu'un auteur ? Dans *Dit et Écrits I* (p. 817-849). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2010/1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Fontfroide le haut : Fata Morgana.

Fraser, A. (2005). From the Critique of Institution to an Institution of Critique. *Artforum*, 44 (1), 278-283.

Freud, S. (1992). *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris : Gallimard.

Gamboni, D. (1983). Méprises et mépris. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49 (1), 2-28.

Gamboni, D. (2015). *La destruction de l'art : Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*. Dijon : Les presses du réel.

Gébé (1972). *L'An 01*. Paris : Éditions du square.

Geertz, C. (1973). Thick Description : Towards an Interpretive Theory of Culture. Dans *The Interpretation of Cultures* (p. 3-30). New York : Basic Books.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris : Seuil.

Genette, G. (2006). *Bardadrac*. Paris : Seuil.

Genette, G. (2010). *L'œuvre de l'art*. Paris : Seuil.

Gervereau, L. (1988). Entretien avec Gérard Paris-Clavel et François Miehé. *Matériaux pour l'histoire de notre temps* (11-13), 192-197.

Goodman, N. (1992). *Manières de faire des mondes*. Nîmes : J. Chambon.

Gould, S. (1991). *La vie est belle*. Paris : Seuil.

Groys, B. (2015). *En public : Poétique de l'autodesign*. Paris : PUF.

Guston, Ph. (1978). Conférence donnée à la University of Minnesota, mars 1978. Dans Ottinger, D. (dir.) (2000) *Philip Guston, peintures 1947-1979*. Paris : Pompidou.

Heartney E. (2014). Ad Reinhardt. *Artpress* (409), 12.

Hecquet, S. et Prokhoris, S. (2007). *Fabriques de la danse*. Paris : PUF.

Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain*. Paris : Gallimard.

Herrend Schmidt, C. (2007). *Les trois écritures : Langue, nombre, code*. Paris : Gallimard.

Herrmann, G., Reymond, F. et Vallos, F. (2008). *Art conceptuel : une entologie*. Paris : Éditions MIX.

Hirschhorn, T. (1995). *Les plaintifs, les bêtes, les politiques*. Genève : Centre genevois de la gravure contemporaine.

Hirschhorn, T. (2014). Entretien avec Laure Adler. *Hors-champ*, France culture. Écouté à l'adresse <http://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/thomas-hirschhorn>

Hocquard, E. (2001). *ma haie*. Paris : POL.

Hocquard, E. (2009). Qu'est-ce qu'un énoncé simple ? Dans *Art Conceptuel, une enthologie* (p. 448-451). Paris : Éditions Mix.

Hölderlin, F. (1967). Patmos. Dans *Œuvres* (p. 867). Paris : Gallimard.

Housez, J. (2007). *Duchamp*. Paris : Grasset.

Hutcheon, L. (1981). Ironie, Satire, Parodie : Une Approche Pragmatique de l'Ironie. *Poétique : Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires* (46), 140-155.

Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody the Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York : Methuen.

Jakobson R. (1963). Deux aspects du langage et deux types d'aphasie. Dans *Essais de linguistique générale* (p. 43-67). Paris : Seuil.

Jarcy, X. de (2015). Pierre Bernard, conscience sociale du graphisme, disparaît à l'âge de 73 ans. *Télérama*. Consulté à l'adresse <http://www.telerama.fr/scenes/pierre-bernard-conscience-sociale-du-graphisme-disparait-a-l-age-de-73-ans,134702.php>

Jean, M.-J. (commissaire) (2010). *John Baldessari, films et vidéos des années 1970*. Montréal : Centre Vox. Consulter à l'adresse <http://www.centrevox.ca/exposition/john-baldessari-2/>

Jolles, A. (1972). *Formes simples*. Paris : Seuil

Jones, L. (2009). Art Lesson : A Narrative Chronology of John Baldessari 's Life and Work. Dans *John Baldessari : Pure Beauty*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art.

Jouannais, J.-Y. (2003). *L'idiotie : Art, vie, politique, méthode*. Paris : Beaux arts magazine.

Jouval, S. (2003). *Robert Filliou : Génie sans talent*. Villeneuve d'Ascq : Musée d'art moderne de Lille.

- Kofman, S. (1972). *Nietzsche et la métaphore*. Paris : Payot.
- Kosuth, J. (1969, novembre). Art after Philosophy. *Studio International*, 178 (916), 160-161.
- Kuhn, T. (1962). *La structure des révolutions scientifiques*. Paris : Flammarion.
- Lakoff, G. et Johnson, M. (1985). *Les métaphores dans la vie quotidienne* (M. Defornel et J.-J. Lecercle, trad.). Paris : Minuit.
- Lalonde, C. (2015). L'actualité, cette ironique poésie. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/434042/l-actualite-cette-poesie-ironique>
- Leader, D. (2003). *Faut-il voler la Joconde* (S. Mendelsohn, trad.). Paris : Payot.
- Lévi-Strauss, Cl. (1962/1990). *La Pensée sauvage*. Paris : Plon.
- Lippmann, W. (1946). *Public Opinion*. New York : Pelican Books.
- Livingston, J. (1968, décembre). Los Angeles. *Artforum*, 7 (4), 66.
- Lyotard, J.-F. (1983). *Le Différend*. Paris : Minuit.
- Mangeot, P. (2008). Cap au mieux : entretien avec Olivier Cadiot. *Vacarme* (45), 4-12.
- Mankoff, R. (ed.) (2005). *The New Yorker Book Of Art Cartoon*. New York : Bloomberg press.
- Magritte, R. (1929). Les mots et les images. *La révolution surréaliste* (12), 32-33.
- Majourel, A. (2010). Entretien avec Tignous. Ambassade de France en Colombie. Consulté à l'adresse <http://www.ambafrance-co.org/Attentat-contre-la-redaction-de-5984>
- Marin, L. (1994). *De la représentation*. Paris : Seuil.

Mayer, M. (1988). *Night Studio : A Memoir of Philip Guston by his Daughter*. New York : Knopf.

Meeùs, D. (2016). *Le clebs de Spinoza : Discussion de l'attribution à Spinoza du non-aboïement du concept de chien*. Consulté à l'adresse : <http://www.meeus-d.be/philo/clebsSpinoza.html>

Menu, J.-C. (1993). *Mune comix n°1*, Paris : Cornélius.

Michaux, Y. (2003). *L'art à l'état gazeux*. Paris : Stock.

Mitchell, W.-J.-T. (1990). Ut Pictura Theoria : La peinture abstraite et la répression du langage. *Cahiers du Musée national d'art moderne*. (33), 79-95.

Mitchell, W.-J.-T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : U of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2009). *Iconologie : image, texte, idéologie*. Paris : Prairies ordinaires.

Mitchell, W. J. T. (2014). *Que veulent les images ? – Une critique de la culture visuelle*. Dijon : Les presses du réel.

Montandon, A. (1992). *Les formes brèves*. Paris : Hachette.

Moor, P. (2009). Le char de l'État navigue sur un volcan : Brève note sur les métaphores, spécialement sur celles de l'État de droit. *Revue européenne des sciences sociales*, 38 (117). Consulté à l'adresse <http://ress.revues.org/713> ; DOI : 10.4000/ress.713

Nadeau, M. (2015). « Maïakovski rit ! : la satire comme instrument de propagande dans les fenêtres RosTA et GlavPolitProsvet (1919-1922) » Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en histoire de l'art.

Neaud, F. (2002). *Journal IV : Les riches heures*. Angoulême : Égo comme X.

Nietzsche, F. (1986). *La Naissance de la tragédie*. (M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, trad.). Paris : Gallimard.

Nordmann, C. (2008). *Bourdieu Rancière : la politique entre sociologie et philosophie*. Paris : Amsterdam.

O'Doherty, B. (2012). *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich : JRP Ringier.

Ottinger, D. (2000). *La trahison de Philip Guston*. Paris : l'échoppe.

Ottinger, D. (dir.) (2000). *Philip Guston, peintures 1947-1979*. Paris : Édition du Centre G. Pompidou.

Ouaknin, M.-A. (2003). *Mystères de l'alphabet*. Paris : Assouline.

Owens, C. (1979, automne). Earthwords. *October* (10), 120-130.

Owens, C. (1980, printemps). The Allegorical Impulse : Toward a Theory of Postmodernism. *October* (12) 67-86.

Owens, C. (1980, automne). The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism part 2. *October* (13), 58-80.

Owens, C. (1997). L'impulsion allégorique : Vers une théorie du postmodernisme. Dans Harrison, C. et Wood, P. (1997) *Art en théorie 1900-1990* (p. 1145-1154). Paris : Hazan.

Pagès, C. (2015). *Dialectique*. Paris : Vrin.

Parsy, P.-H. (1991). *Robert Filliou*. Paris : Centre Georges Pompidou.

Platon (1940). *Œuvres complètes I*. (L. Robin, trad.). Paris : Gallimard.

Poirandeu, A. (2012). L'humour est-il une arme de guerre ? Entrevue avec Pacôme Thiellement. *Standards and More*. Consulté à l'adresse <http://www.standardsandmore.fr/vu-lu-entendu/40-en-librairies/359-pacome-thiellement-interview-l-humour-arme-de-guerre>

Popper, K. (1999). *La connaissance objective*. (J.-J. Rosat trad.). Paris : Flammarion.

Pouilloux, J.Y. (2016). Métaphore. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/metaphore/>

Quino (2002). *On est né comme on est né*. Grenoble : Glénat.

Ramnoux, C. (1968). *Héraclite : L'homme entre les choses et les mots*. Paris : Les Belles Lettres.

Ramnoux, C. (2016). Héraclite. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/heraclite/>

Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : Fayard.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique.

Rancière, J. (2005). *Chroniques des temps consensuels*. Paris : Seuil.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

Rancière, J. (2011). *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Galilée.

Rancière, J. (2012). *La méthode de l'égalité : entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*. Montrouge : Bayard.

Recht, R. (1998). *Le texte de l'œuvre d'art : La description*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.

Recht, R. (2009). *Point de fuite : les images des images des images*. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Reinhardt, A. (1994). Abstraction et illustration. *Les cahiers du Musée national d'art moderne* (49), 81- 83.

Resnais, A. (1980). *Mon oncle d'Amérique*. France : Les Productions Philippe Dussart, Gaumont, Andréa Films, T.F.1.

- Ribaupierre, C. de, (éd.)(2007). *Anecdote*. Zurich : JRP Ringier.
- Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris : Seuil.
- Riout, D. (1996). Des monochromes pour rire. Dans *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Rivette, J. (1974). *Céline et Julie vont en bateau*. France : Les films du losange.
- Rorty, R. (1994). *Objectivisme, relativisme et vérité*. (J.-P. Cometti, trad.). Paris : PUF.
- Roushan, A. (2014). The lost Object. Consulté à l'adresse http://www.academia.edu/11730456/The_Lost_Object
- Roustang, F. (2008). Double contrainte et niveaux d'apprentissage. Dans Wittezaele (dir.), *La double contrainte : l'héritage des paradoxes de Bateson*. Bruxelles : de Boeck.
- Rosenberg, H. (1992). L'art et les mots. Dans *La dé-définition de l'art* (p. 58-70). Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Rousseau, J.-J. (1755, 1993). *Essai sur l'origine des langues*. Paris : Flammarion.
- Sadoul, N. (2014). *Dessinateurs de presse*. Paris : Glénat.
- Salmon, C. (2007). *Storytelling : La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris: La Découverte.
- Sangsue, D. (2007). *La relation parodique*. Paris : José Corti.
- Sattouf, R. (2007). *La vie secrète des jeunes*. Paris : L'Association.
- Saussure, F. de (1958, 1995). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- Segal, L. (1990). *Le rêve de la réalité Heinz Von Foerster et le constructivisme*. Paris : Seuil.

- Semin, D. (2001). *Le peintre et son modèle déposé*. Genève : Mamco.
- Semin, D. (2008). *L'atlantique à la rame*. Genève : Mamco.
- Stengers, I. (1995). *L'invention des sciences modernes*. Paris : Flammarion.
- Stiegler, B. (2010). *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue : De la pharmacologie*. Paris : Flammarion.
- Storr, R. (1986). *Philip Guston*. New York : Abeville Press.
- Storr, R (2013). Diogenes of the Funny Pages. Dans *How to Look : Ad Reinhardt, Art Comics*. New York :David Zwirner.
- Thiellement, P. (2012). *Tous les chevaliers sauvages. Tombeau de l'humour et de la guerre*. Paris : Philippe Rey.
- Tilman, P. (2006). *Robert Filliou : Nationalité Poète*. Dijon : Presses du Réel.
- Vaneigem, R. (1967). *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris : Gallimard.
- Vauday, P. (2001). *La matière des images : Poétique et esthétique*. Paris : L'Harmattan.
- Wall, J. (2001). L'académie intérieure. Entretien avec Jean-François Chevrier. Dans *Essais et entretiens* (p. 179-186). Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Watzlawick, P. (1978). *La réalité de la réalité : Confusion, désinformation, communication*. Paris : Seuil.
- Watzlawick, P. (1984). *Faites vous-même votre malheur*. Paris : Seuil.
- Winkin, Y. (dir.) (1988). *Bateson : Premier état d'un héritage*. Paris : Seuil.
- Winkin, Y. (dir.) (1981). *La nouvelle communication*. Paris : Seuil.

Wittezaele, J.-J. et García, T. (1992). *A la recherche de l'école de Palo Alto*. Paris : Seuil.

Wittezaele, J.-J. (dir.) (2008). *Double contrainte : L'influence des paradoxes de Bateson en sciences humaines*. Bruxelles : de Boeck.

Wittezaele, J.-J. (2006). L'écologie de l'esprit selon Bateson. *Multitude* (24). Consulté à l'adresse <http://www.multitudes.net/wp-content/uploads/2006/04/24-wittezaele.pdf>

Woodward, R. (2003, 21 décembre). Ad Reinhardt, Newspaper Cartoonist : The Abstract Double Agent. *New York Times*.

Wunenburger, J.-J. (2009). Métaphore, poïétique et pensée scientifique. *Revue européenne des sciences sociales*, 38 (117). Consulté à l'adresse <http://ress.revues.org/707%C2%A0; DOI%C2%A0: 10.4000/ress.707>

Zourabichvili, F. (2011). *La littéralité et autres essais sur l'art*. Paris : PUF.